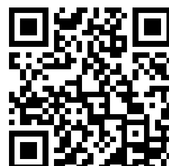
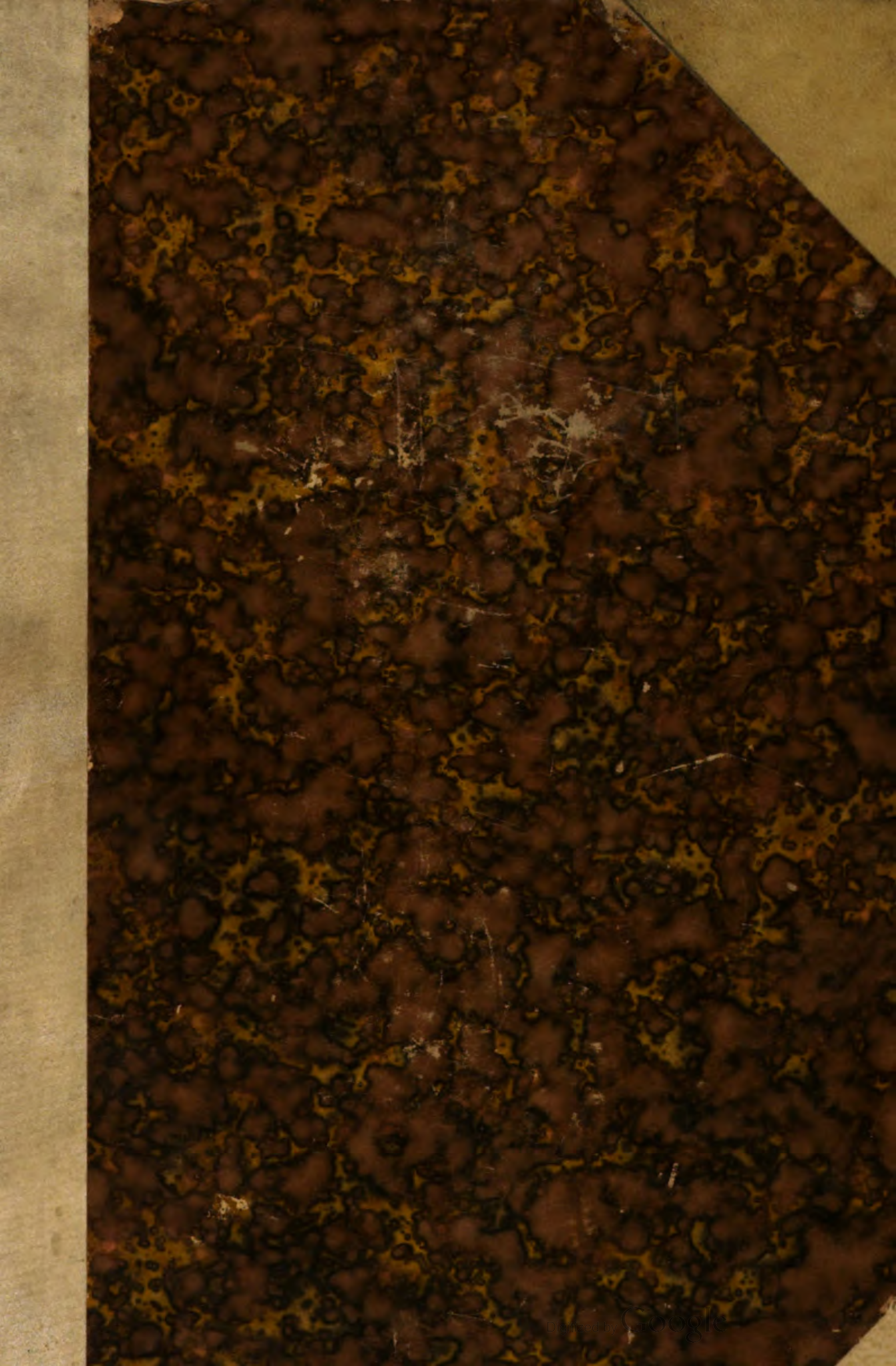
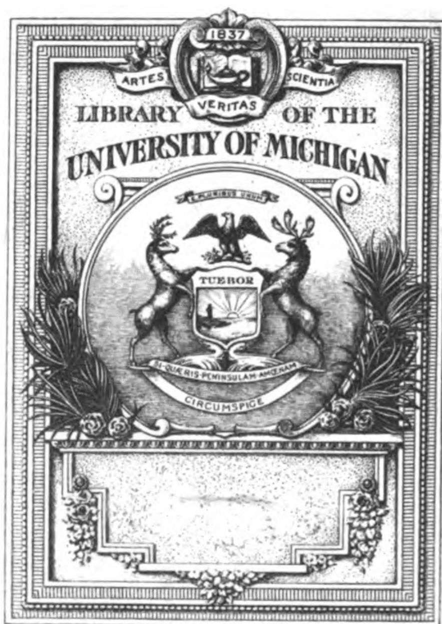





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

TULLIO ORTOLANI

STUDIO RIASSUNTIVO

SULLO

STRAMBOTTO

PARTE I.

Lo Strambotto popolare

FELTRE
PREMIATA LITO-TIPOGRAFIA PANFILO CASTALDI
1898

Da quando, con mirabile serietà d'intendimenti e con profitto che sarebbe vano disconoscere, gli studi sulla nostra letteratura presero avviamento scientifico, nessuna parte che offrisse certezza o speranza d'utili frutti alle ricerche degli studiosi rimase trascurata. Nè trascurato fu lo *strambotto,* umile e prediletto metro della Musa popolare, al quale accadde però d'essere esaminato e studiato dalla critica non tanto per l'importanza che potesse offrire in sè stesso, quanto per quella che deriva, diremo così di riflesso, da ciò che allo strambotto si riannodano assai gravi questioni che diedero motivo a un numero grandissimo di studi grossi e piccini, i quali però, svoltisi in gran parte sotto il pungolo della polemica — alta è vero e serena — sono piuttosto frammentari presi singolarmente, e per ciò incompleti, badando essi, più che ad altro, a sostenere certo punto particolare della questione contro giudizi opposti; e ad ogni modo giacciono disseminati qua e là per libri e riviste. Di guisa che se alcuno desiderasse conoscere la storia dello strambotto — per quanto possibilmente esatta e progressivamente completa — ciò è a dire, la origine sua presso il popolo, le successive trasformazioni metriche, il passaggio d'una in altra regione d'Italia, le modificazioni subite quando di popolare si fece letterario, i diversi modi in questa sua nuova forma, la fine infelicissima: e, sommariamente, gli studi e le notizie che di esso ci furono lasciate dai più antichi cultori di storia letteraria, le ricerche fatte in questi ultimi anni dai critici avviatisi per due vie diverse, e le diverse conclu-

sioni a cui giunsero, e quali di esse abbiano maggior probabilità di certezza, dura fatica dovrebbe sostenere.

Ora tale fatica abbiamo amato noi assumerci con forze che riconosciamo assai deboli, ma con speranza di compiere cosa non affatto inutile. Forse non è già tempo di tendere le mani alla preziosa messe raccolta da tanti valenti studiosi e sceglierne per certi argomenti, con cura e amore, quelle diverse parti che acconciamente unite formino un tutto organico? Però nè l'opera nostra è facile, nè speriamo ch'abbia a riuscire completa; così chiamiamo questo lavoro *Studio riassuntivo* e non *Storia dello strambotto,* alla quale solamente vorremmo che le seguenti pagine offrissero non ispregevole contributo.

CAPITOLO I.

INTRODUZIONE

Gli antichi trattatisti di metrica non parlano dello *strambotto,* assai tardi accolto nella poesia letteraria. Ne avrebbe taciuto l'Alighieri ne' libri *Della Volgare Eloquenza*, tacquero Antonio da Tempo nella prima metà del sec. XIV e Gidino da Sommacampagna nella seconda, quando lo strambotto stava finalmente per assorgere a dignità letteraria. Cosa strana, l'umile metro prediletto della musa popolare, che non aveva fino allora risuonato che nelle campagne, ne' villaggi, nelle più povere case, penetrava arditamente nelle corti de' Signori a commovere più superbi petti che non fossero quelli delle contadine e delle fanciulle plebee, proprio in sul pieno fiore dell' Umanesimo classico, gareggiando co' greci epigrammi e con gli eleganti carmi latini: contro l' insorgere del classicismo pagano s' affermava nella sua veste più rozza il volgare d' Italia. Fu questo il maggior trionfo dello strambotto, ma di breve durata: già nel principio del sec. XVI insieme con la lingua del Lazio anche lo strambotto sgombrava il campo, di nuovo riparando fra il popolo: quasi una specie di compromesso fosse avvenuto nell'arte dei letterati, che, accettando universalmente il linguaggio volgare, amarono sempre più ornarne la materia classica. Trattatisti noti di metrica non abbiamo nel quattrocento, ma solo, circa la metà, l'arido volgarizzatore di Antonio da Tempo, Baratella Laureo: quelli del cinquecento, fra' quali Giangiorgio Trissino e Antonio Minturno, pur a notevole distanza di tempo, sdegnarono egualmente occuparsi dell'umile metro che il Varchi senz'altro

ponea « fra i componimenti plebei » (1) : non ne toccarono il Bembo nelle *Prose,* dove tuttavia si accenna all'ottava siciliana e toscana (2), e il Tasso nel dialogo della *Cavalletta.* Ma allorchè, dopo la morte di Torquato, incombendo sulla penisola la Santa Inquisizione e gli Spagnoli, alla poesia si sostituirono la scienza e l'erudizione, nessuna forma di prosa o di poesia fu lasciata senza esame.

Primo a parlarne con larghezza troviamo, nella seconda metà del sec. XVII, Francesco Redi (3) che, a proposito della voce *strambotti,* riporta le parole della Crusca: « Poesie, che si cantano dagli Innamorati, e sono per lo più in ottava rima », e quindi segue: « Un gran Litterato moderno scrive tal voce essere un diminutivo di *Strambo,* che vale torto, ritorto. Io crederei, che *Strambotto* avesse avuto origine da *Motto,* che da' nostri antichi si prendeva in significato di componimento poetico, e tanto più lo crederei, quanto che in alcuni luoghi d'Italia dalla plebe appellasi volgarmente *strammotto* »: nota poi come « tra quelli dello Accolti, ve ne sono molti acutissimi, e sull'andare de' buoni Epigrammi de' Greci e de' Latini. Oggi così fatta sorta di composizione è andata quasi totalmente in disuso. Tra' Provenzali non ne trovo esemplo ». Chi fosse quel gran *Litterato moderno* si potrebbe ricercare, forse felicemente, se ne valesse la pena.

Poco più tardi Anton Maria Salvini chiamava *strambotti* « que' versi che cominciano dalla medesima voce . . . quasi *strani motti* ».(4) Di questo componimento non parlò il Mu-

---

(1) B. Varchi: *Ercolano.*

(2) P. Bembo: *Prose,* lib. II.

(3) F. Redi nelle *Annotazioni al Bacco in Toscana* (t. III delle Op., Venezia, 1712 p. 135) commentando i versi: «*Trescando intuonino - Strambotti e frottole - D'alto misterio* »

(4) Nelle erudite annotazioni alla *Tancia* di Buonarotti il Giovane, a proposito de' versi cantati da Cecco: « *S' a me vien sete, si secca ogni fiume - S' a me vien fame, fermansi i mulini ecc.* » (Atto IV. sc. I.)

ratori ne' suoi libri *Della perfetta poesia italiana,* ma bensì a lungo e di proposito Giovan Mario Crescimbeni nell'*Istoria della Volgar Poesia,* pubblicata la prima volta l'anno 1714 « d'ordine della ragunanza degli Arcadi ».(1) A pagina 70 del 1. vol., dopo aver dato qualche esempio di *barzelletta*, continua: « Questi esempi poi servono anche per lo strambotto, imperciocchè nel citato Serafino dell'Aquila e in altri truovo, la barzelletta e lo strambotto essere una medesima cosa, benchè da alcuni sia stato tessuto lo strambotto in ottava rima ». Meglio assai nei *Comentari* al c. IV (l. III del vol. I) che ha per titolo: *Degli strambotti e de' rispetti.* « Dalle ottave ànno avuto origine due altri componimenti lirici italiani, l'uno comune ad ogni sorta d' Uomini, chiamato strambotto, e l'altro a' soli Contadini, appellato rispetto; ed ambedue sono poesie in ottava rima, per lo più consistenti in una sola ottava, e si cantano dagli innamorati innanzi alle case delle loro Donne »: circa l'origine dello strambotto riferisce l'opinione di quelli che lo vogliono far diminutivo di *strambo*, e l'opinione del Redi, così concludendo: « Ma noi lo giudicheremmo derivato dalla voce *strambo,* nel significato però di *fantastico,* nel quale comunemente si trasferisce: imperciocchè negli strambotti per vero dire si leggono bizzarrissime fantasie e acutezze ». Ripete anch'egli, usando quasi le parole stesse del Redi, che gli strambotti dell'Accolti si avvicinano agli epigrammi greci e latini, ma che caddero in disuso. Dei rispetti dice: « Furon contemporanei de gli strambotti: ma il loro uso non è mai mancato: e noi ne abbiamo ascoltati da' Contadini, massimamente dello stato Fiorentino, de gli assai spiritosi e bizzarri: e sebbene abbiamo osservato, che spesse volte ne fanno rimati, non già ad uso d'ottava, ma ben due versi per due versi, così seguitando finchè àn finito, nondimeno il più usato modo è quello delle ottave, le quali stimiamo che abbian

---

(1) G. M. Crescimbeni: *L'Istoria della Volgar Poesia,* Venezia 1734 edit. L. Basegio.

preso il nome di *rispetti* dal risguardo, o riverenza, o venerazione verso le innamorate ».

A lungo ci siamo indugiati col Crescimbeni, come il più importante fra gli antichi nostri che si occuparono del componimento lirico da noi preso a trattare. Francesco Saverio Quadrio poco aggiunge di nuovo nei suoi libri *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1) dicendo: « Gli strambotti altro non sono che una stanza d'ottava Rima »; (2) del resto si riporta alle opinioni del Redi e del Crescimbeni, lasciando la scelta a' lettori; ripete anch'egli: « chi si fa a risguardare la lor natura, vede tostamente ch'essi non sono che altrettanti Epigrammi in una Ottava distesi ». Quanto poi ai rispetti scrive che « altro pur essi non sono che una Stanza d' Ottava Rima »: spiega l'origine del nome seguendo l'opinione del Salvini (3) e del Crescimbeni, ma non respinge l'altra, pur del Salvini, che così si chiamino « quasi Canti reciprochi, o scambievoli: perchè Rispetti ancora si dicono quelli che si traggono a forza per succedere in mancanza o in assenza ai principali Uffiziali già tratti ».

Lasciamo gli altri venuti dopo, i quali s'accontentarono di copiare il Redi, il Salvini, il Crescimbeni e il Quadrio; per vedere un po' di luce bisogna giungere al discorso *Delle poesie toscane di Messer A. Poliziano,* premesso nel 1863 da G. Carducci alle *Stanze* ecc. del poeta quattrocentista (4). Secondo il Carducci « la poesia popolare amatoria nel 400 prese le sue forme determinate; forma generale il *rispetto,* particolare lo *strambotto;* ambedue di ottava rima, e sol di tanto diverse quanto eran diversi i concetti che se ne vestivano. Dello strambotto il nome e l'uso è più antico... del rispetto trovasi il nome solo nelle scritture del sec. XV che ne attestano pur l'uso popolare... Ma lo strambotto antico, che ottava

(1) In Bologna, 1739.

(2) l. c. Lib. II, Dist. 2.a, Cap. VIII, Partic. 8.a

(3) Annotazioni alla sc.. IV, Atto I della *Tancia.*

(4) Ed. Barbèra.

certo non era, doveva essere qualche cosa d'eterogeneo e d'anormale delle forme metriche; della qual confusione è forse ricordo la denominazione di strambotto nel canzoniere dell'Aquilano data in comune agli strambotti propriamente detti e alle *barzellette*, e un indizio è il trasferimento del vocabolo nella lingua spagnola (*estrambote*) a significare quel che si aggiunge fuor delle leggi di convenzione a un pezzo di poesia regolare, come la coda al sonetto ». Circa il nome *strambotto* non gli par falsa la derivazione assegnata dal Redi, nè improbabile quella del Crescimbeni; quanto ai rispetti accoglie la prima opinione del Salvini (1), ch'è anche quella del Crescimbeni: « Dalla etimologia stessa resulta che lo strambotto era la forma del capriccio più che della passione, riserbata all'amor leggiero o all'ironia dell'irrisione; mentre il rispetto era quasi la espressione elegiaca e lirica della passione pura, profonda, esaltata... Gli strambotti finalmente furono già in uso nelle città; e quindi il menestrello del Valentino, Serafino dell'Aquila, li trasportò nelle corti; crebbero nella corruzione e presto disparvero: i rispetti all'aere aprico de' monti e nelle valli osservarono maggior castità ed ebbero più lunga vita, che regge tuttora ». Il Carducci dunque tenta fare una vera distinzione fra *strambotto* e *rispetto*, appoggiandosi non tanto sul metro, quanto sulla diversa espressione dell'amore; meglio discorre di poi, con osservazioni importanti e nuove a quel tempo, sulla poesia popolare e sui rispetti del Poliziano.

Più tardi il Carducci stesso trattando *Della Musica e Poesia del sec. XIV* (2) ritornava con maggiore precisione e chiarezza sull'argomento, prendendone occasione dal madrigale: (3) « Il madrigale apparteneva originariamente alla poesia popolare. Perocchè la lirica italiana antica ebbe due rami: l'uno che germogliava dal distico o dalla coppia che voglia dirsi,

(1) Respingendo la seconda.

(2) Valendosi di uno studio di A. D'Ancona: *La poesia popolare fiorentina del sec. XV in « Riv. Contemp. »* sett. 1862.

(3) Negli *Studi letterari*. Livorno, Vigo 1874, e in *Opere* vol. VIII.

e dal terzetto sciolto, ed è il ramo popolare; l' altro che si dipartiva dalle volte di tre o quattro o più versi ripetuti e ricorrenti in sè stessi colle lor desinenze, ed è il ramo letterario o artistico: dal primo ramo fiorirono lo strambotto, come si cantava nel sec. XIII e XIV e come tuttora si canta in Sicilia e l'ottava, e mezzo tra l'uno e l'altra il madrigale: al secondo appartennero la ballata composta, il sonetto e la canzone: alla biforcazione de' due rami sta la ballata semplice » (1): così distingueva largamente le forme liriche della poesia italiana. E appresso, dopo riportati due componimenti di verso endecasillabo, che rimano A B A B C C D D, scrive: « Ecco dunque due esempi del *rispetto*, come s'intende metricamente oggigiorno: diverso affatto dal rispetto del 400 e 500, che era la ottava rima pura. Ora, nelle mie ricerche sulla poesia popolare italiana dei primi tre secoli non mi è avvenuto di ritrovare esempi del vero e proprio rispetto, se non questi due e un altro. Ho trovato bensì nel 300 lo strambotto siciliano, cioè la serie di quattro o più coppie discordi senza finale concorde, e l'ho trovato siciliano veramente di allusioni e di lingua: ho trovato quel che chiamavano *rispetto* i quattrocentisti, cioè la stanza d'ottava rima, e l'ho trovata con la intitolazione, nei codici, di *napoletana*. E, se non fosse troppo ardita congettura, verrei nei primi due secoli delineando così il territorio dalla lirica d'amore popolana: in Sicilia lo *strambotto*; nell'Italia meridionale l'*ottava* derivata dallo strambotto; nell' Italia mediana e superiore il *madrigale*. E il *rispetto* dunque, il proprio e vero rispetto? Per me è una forma posteriore e mista, nata dall'unione dello strambotto col madrigale: del primo tiene le coppie discordi, del secondo le coppie finali » (2). Gli studi sulla lirica dei primi secoli e sulla poesia popolare, che presero fra noi vigore sempre più dopo il '60, aiutarono il Carducci a fare un gran passo: l'illustre

(1) Op. c., p. 336.
(2) Op. c., p. 359-60.

scrittore potè venire a conoscenza esatta dello strambotto siciliano (AB AB AB AB) e notò la differenza tra il rispetto antico, usato da' quattrocentisti (AB AB AB CC), e il rispetto vero moderno (AB AB CC DD): pur osò troppo ardite sintesi.

Alessandro D'Ancona nello studio *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV* (1) qua e là tocca dello *strambotto* e del *rispetto:* accennando al Cariteo dice: « Forse gli era noto che il Poliziano in Toscana dal cantar villanesco aveva dedotto i *rispetti:* fors'anco era una forma ch'ei prendeva direttamente dal popolo pugliese e siculo, per bisogno o vaghezza di novità. Della origine diretta potrebbe anche dare indizio il fatto, che alcuni di cotesti *strambotti* sono interamente identici ai siciliani, alla così detta *ottava siciliana* di due rime quattro volte alternate, anzichè formare un'ottava toscana e perfetta. Ma parlare di questo genere che, desunto dal popolo, si andava introducendo fra le nobili foggie della versificazione, sui soli e scarsi esempi del Cariteo non possiamo, e ci riserbiamo a dirne qualche cosa di più trattando degli *Strambotti* del Serafino » (2). E poche pagine dopo, appunto a proposito di Serafino Aquilano: « Lo strambotto, componimento breve, di soggetto galante, con facili costruzioni, con immagini piene di picco e di vivezza, tiene tutte le principali qualità dell' improvviso. Tratto dal popolo, non è però da stupire che per la sua tenue forma incontrasse anche il favore delle residenze principesche... Accogliere, dunque, tra le forme della poesia cortigiana, una maniera plebea di poesia, ma lisciandola e ravviandola per nobilitarla, era un accarezzare gli spiriti popolari; e l'avea fatto anche Lorenzo de' Medici co' suoi clienti... e sulla laguna aveva la stessa prova tentato il Giustiniani (3). Senonchè, quand' anche la

(1) In *Nuova Antologia* 1876, ristampato negli *Studi sulla letter. ital. dei primi secoli*, Ancona 1884 e Milano 1891.

(2) Op. c., p. 190 dell'ediz. 1891.

(3) Al Giustiniani si dovrebbe, per ordine di tempo, cedere il primo posto.

forma e qualche volta l'intonazione, ritengano tuttavia qualcosa dell'origine popolana, l'indole del componimento, capitato a mani dei poeti aulici, è interamente trasmutata ed arieggia talvolta l'Epigramma, talvolta il Madrigale. Per certa umiltà di pensieri e malinconia d'espressioni alcuni, tuttavia, ricordano lo strambotto de' volghi » (1).

Qui fermiamoci. Come è abbastanza manifesto, nessuno, sino a questo punto, s' era messo di proposito alla ricerca delle origini dello strambotto. Le definizioni, le distinzioni, i giudizi non mancavano, ma nemmeno mancava la confusione e quasi sempre erano ragionamenti campati in aria per ciò che gli studiosi non potevano valersi delle raccolte, quali oggi possediamo, di canti popolari; quando poi non vaghi, poggiavano sopra una base che diremo falsa, cioè sugli strambotti letterari soltanto. Non certo per questa via si poteva giungere ad una esatta conoscenza del breve componimento poetico.

Spetta ad Alessandro D'Ancona il grande merito d'aver dirizzate le ricerche per una giusta via, e le sue conclusioni, esposte in un volume che uscì nel 1878, noi dovremo brevemente esaminare.

(1) Op. c., p. 209 dell'ediz. 1891.

CAPITOLO II.

L'origine dello Strambotto.

La poesia popolare italiana dividesi in due parti nettamente distinte l'una dall'altra: poesia del settentrione, poesia del mezzogiorno. La prima si svolse nel Piemonte, nella Liguria, nella Lombardia, nell'Emilia, nel Veneto; la seconda nelle rimanenti regioni. Della prima sono caratteri propri, quasi esclusivi, una trattazione pressochè sempre epica o almeno oggettiva in canti di strofe d'un numero indeterminato di versi piuttosto brevi che assai raramente, quasi per eccezione, raggiungono le undici sillabe, e il predominio della rima od assonanza ossitona. La seconda è poesia essenzialmente lirica e particolarmente amorosa (di canti storici non v'è quasi traccia), di cui sono caratteri propri la strofa unica, il verso endecasillabo e la rima parossitona. E mentre la poesia del settentrione d'Italia trova il suo riscontro in quella di Francia, Provenza, Catalogna, la poesia del mezzogiorno fiorì indigena, rigogliosamente feconda. Della prima è forma generale la *canzone*, della seconda lo *strambotto* e lo *stornello*. (1) Dello strambotto appunto vogliamo qui occuparci.

Già fin dal 1878 Alessandro D'Ancona in quel suo magistrale studio sulla *Poesia popolare italiana* (2), uscito quando già erano apparse, specialmente intorno al '70, ricchissime

(1) Ci siamo attenuti, per questa divisione della nostra poesia popolare, alle conclusioni a cui giunse G. Nigra nel suo ottimo studio *La poesia popolare italiana*, premesso alla raccolta dei *Canti popolari del Piemonte*. Torino, 1888.

(2) Livorno, Vigo. Di questa importantissima opera è da augurarsi abbia l'illustre critico a darci una seconda edizione, che sulla prima s'avvantaggi delle ricerche compiute negli ultimi vent'anni.

raccolte di canti popolari delle varie regioni d' Italia, affermò e confermò con prove validissime che il canto popolare italiano — intendiamo quello lirico, meridionale — è nativo di Sicilia (1), ebbe la Toscana per patria d'adozione e con veste toscana migrò nelle altre provincie: « Lo scambio intellettuale e poetico tra gli ordini culti delle due provincie e per la poesia letteraria, se non è contemporaneo, dovette di poco precedere lo stesso scambio fra le classi più umili e per la poesia dei volghi ». (2) Come le poesie popolari dell'isola giungessero in Toscana s' intende tosto, quando si pensi che « nel ridestarsi in Italia dell'operosità civile, commerciale ed intellettuale, vi fu un rimescolamento continuo di idee non solo e di prodotti, ma anche di persone »: (3) non soltanto i Fiorentini, ma Genovesi e Veneziani « erano per tutta Italia, anzi per tutto il mondo: e per ogni dove erano disseminati i Lucchesi ». (4)

Dalla Sicilia dunque venne all'Italia lo strambotto; ma nella fiorente isola crebbe esso veramente indigeno da tetrastiche cantilene del latino plebeo adattatesi al nascente siciliano e non da semi che altri v'abbia recato? Non mancò chi volle proporsi questo dubbio: ricordiamo G. Paris. L'illustre romanista francese in un bellissimo studio dove è ammirabile la chiarezza dell'esposizione accoppiata a profonda erudizione (5), scrive a proposito: « Gli studiosi italiani inclinano a far risalire assai lontano la loro lirica e a vedere in essa null'altro che una continuazione della poesia popolare dei Greci e dei Latini. La tesi, in generale, è assai verosimile: i *battellanti* d'Orazio che tutta la notte cantavano il loro *certatim*, la tessitrice di Tibullo che accompagnava il lavoro col ritmico

(1) Op. c., p. 285.
(2) Op. c., p. 295.
(3) Op. c., p. 297.
(4) l. c.
(5) Recensione in tre fascicoli (Sett. Ott. Nov.) del *Journal des Savants* (1889) dell'opera di G. Nigra, già ricordata.

canto, hanno per naturali successori i contadini che si rinviano gli stornelli, le giovani donne che rallegrano la fatica o il riposo con gli amorosi strambotti. Ma queste due forme risalgono in sè stesse così lontano come si vorrebbe credere? Non sono sorte nel Medio Evo, e, se si dovesse cercarne la primitiva origine, ci dovremmo rivolgere ai Greci e ai Romani »? (1) E il dubbio che qui è fuggevolmente accennato, già più largamente aveva espresso poco innanzi parlando dello strambotto: « Noi non abbiamo disgraziatamente alcun modello sicuro degli *estrabots* di cui ci parla nel XII sec. Benoît de Sainte-More. Ma poichè è cosa certa che lo *strambotto* viene dalla Sicilia, è permesso di supporre che niente altro sia, almeno per il nome, se non l'*estrabot* o *estrambot* normanno colà portato dai compagni di Roberto Guiscardo . . . Ma la relazione non va oltre il nome? Gli *strambotti* siciliani derivano direttamente dai nostri *estrambots?* È difficile affermare. Gli *estrambots* francesi erano essenzialmente satirici: gli *strambotti* italiani sono sopra tutto amorosi; però, ben ricercando, si troverebbero forse degli indizi dai quali dedurre che il carattere satirico ch'essi ancora spesso presentano fosse altre volte più generale . . . Così forse un filo di ginestra trasportato dai nostri campi normanni ha fatto sorgere in Sicilia, poi in Italia, tutta una nuova vegetazione, rapidamente trasformata, della quale la nostra flora indigena non ha mai eguagliato la ricchezza, lo splendore, il profumo ». (2)

L'illustre critico non osò andar oltre a semplici domande, a semplici dubbi, quantunque in un solo luogo affermi essere « permesso di supporre che lo *strambotto* siciliano null'altro sia *almeno per il nome* che lo *estrabot* o *estrambot* normanno portato colà dai compagni di Roberto Guiscardo ». Noi siamo propensi a credere. È vero che il cronista Benoît de Sainte-More, scrivendo nel XII sec., accenna a *estrabots* composti in

(1) l. c., p. 538.
(2) l. c., p. 535.

Normandia sin dal X sec.: è vero che i Normanni compagni di Roberto Guiscardo scesero, guidati dal fratello Ruggiero, in Sicilia, e la assoggettarono e vi si fermarono; si può anche accettare che essi, insieme con le proprie costumanze, abbiano recato nella verde isola il breve canto d'indole satirica, cui chiamavano *estrabot*, e che questo nome il popolo siciliano imparasse e se ne valesse a designare i propri canti d'amore. Però quando il Paris procedendo un po' troppo nelle sue interrogazioni, si chiede: « Ma va esso (l'influsso della poesia popolare di Francia) più in là che il nome? Gli *strambotti* siciliani derivano direttamente dai nostri *estrambots?* », noi veramente non ci sentiamo persuasi di seguirlo nelle ipotesi. Anzitutto non è provato che lo *estrabot* normanno fosse troppo diffuso tra quel popolo così da farci credere a una ricca importazione nella Sicilia per opera dei guerrieri di Ruggero, nè pochi semi avrebbero dato origine all'ampia fioritura degli strambotti. Dell'antichissimo *estrabot* francese non rimane modello, e gli accenni si riducono, come il Paris stesso osserva, a un passo di Benoît de Sainte-More e ad un altro di Guillaume de Machant. È certo che di una vasta produzione del breve componimento maggiori tracce sarebbero rimaste. Dopo ciò ripugna a credere che il popolo siciliano, dedito amorosamente al canto sin da tempi remotissimi (la poesia bucolica che Teocrito e Bione eternarono con l'arte era già, per quanto rozzamente, sulle bocche dei pastori) abbia atteso canti stranieri da labbra straniere prima d'effondere l'animo passionato ne' versi assonanti e rimanti (1). Ma v'è di più: l'*estrabot* normanno era d'argomento satirico, mentre tutta la poesia popolare di Sicilia fu ed è esclusivamente d'amore, con tutte le manifestazioni dell'amore, e i pochi canti satirici che vi si possono trovare sono soffocati, travolti dall'onda della poesia amatoria. E chi ammetterà facilmente questa dif-

(1) È bene ricordare che lo *strambotto* costituisce quasi unicamente la produzione poetica del popolo di Sicilia.

fusione d' un canto straniero che trasforma la materia sua, l'indole sua stessa, che perde la propria fisonomia per effetto non già di derivazione, ma di sostituzione? Noi piuttosto crediamo che in ciò, e non in ciò solo, i dominatori si siano accostati ai dominati. I Siciliani seguitarono a comporre i loro *cantu* o *canzonnu*, che non erano se non rustiche cantilene del latino plebeo adattatesi via via al nascente siciliano; i Normanni trovarono già tali brevi canti, li udirono, forse grado a grado li impararono, e poichè simili brevi canti — la somiglianza era forse tutta e solo nella brevità — ricordarono loro quelli natii che chiamavano *estrabots*, questo nome diedero ai siciliani, e il battesimo del nuovo nome speciale il popolo dell'isola accettò, non però dimenticando interamente l'altro più generale, se ancora oggi, come afferma il Pitrè, il popolo chiama *canzuni antichi* le sue ottave a quattro rime alterne (1).

Poesia dunque essenzialmente italiana questa che stiamo esaminando, e tale del resto che risponde, come osservò il Nigra (2), al genio poetico della nazione. Certi riscontri con la poesia d'altri popoli vicini sono possibili (p. e., coi distici popolari della Grecia moderna) « ma non v'è relazione di parentela... In nessun paese estero si trova una poesia popolare che abbia una vera affinità colla poesia dello strambotto e dello stornello... È il frutto naturale e spontaneo del genio della nazione quale si manifesta fin dai primi tempi storici. Essa consta infatti di concetti amorosi, di epigrammi, di sentenze morali e politiche. È una poesia soggettiva, amorosa e morale. I Latini non ebbero altra poesia originale e loro propria che questa ». Per il Nigra « la satira politica e morale, il poema filosofico di Lucrezio, Orazio e gli elegiaci compongono tutto quanto il bagaglio poetico originale paleo-italico » (3), e in questa poesia originale latina egli vorrebbe

(1) *Studi di poesia popolare*. Palermo, 1872, p. 34.
(2) Op. c., p. XXIV.
(3) l. c.

trovare indizi non dubbi di concordanza e di affinità colla poesia degli strambotti e degli stornelli. A noi pare questa ricerca opera impossibile e vana (1), sebbene un filo d'unione, per quanto sottile, ci resti tra la poesia d'arte e quella del popolo, nei carmi dei poeti bucolici; sebbene sembri essere stata bucolica, amebea la più antica e più popolare poesia italica, dalla quale lontana progenitrice possono essere discesi direttamente gli strambotti e stornelli moderni. Non è chi non riconosca come il carattere amebeo informi anche oggi talvolta l'odierna poesia popolare di Sicilia, in cui è tuttora viva l'u-

---

(1) Vediamo quelli che dovrebbero essere i due termini di confronto: dall'un lato alcuni poeti che derivarono sopra tutto la loro arte da quella greca, dall'altro una poesia mano a mano svoltasi e modificatasi sulle bocche del popolo per secoli e secoli fino a divenir quella che oggi conosciamo. Come istituire la ricerca di rapporti tra l'una poesia e l'altra? Un esempio che il Nigra reca dalle egloghe di Virgilio non basta, tanto più quando si osservi che la relazione ch'egli vi scopre è abbastanza lontana e facilmente spiegabile per altre cause che non sia l'uguale origine delle due poesie. È bene poi ricordare che la poesia d'arte latina veramente originale si riduce a qualche cosa di meno di quello che ammette il Nigra. Chi non sa che Lucrezio espose in esametri teorie filosofiche della Grecia? chi non sa che Orazio per quanto « personifichi il genio poetico romano » sempre dall'arte letteraria greca derivò gran parte della sua poesia? Abbiamo l'Orazio prettamente latino, poeta di satire, ma tale genere poetico dobbiamo escludere nell'instituire ricerche e confronti con la poesia popolare amorosa. Chi non sa infine che la poesia dei poeti elegiaci, se non è quasi sempre, come in Properzio, derivazione dalla alessandrina, è sempre però espressione di arte letteraria indipendente dalla poesia del popolo? Il quale visse nell'evo romano, noi sappiamo, vita distinta dagli aristocratici e colti, sì che quando anche lo spirito di Roma compenetrò tutta Italia, il popolo serbò una lingua sua propria differente dalla antica, ed appare quindi difficile e non naturale lo scambio veduto dal Nigra. No: una poesia popolare c'era e propria del popolo, e al popolo rimase per lunga tradizione, nè ci lasciò documenti, e si svolse e si modificò e si adattò poi al novello idioma sino a divenire quella che noi oggi conosciamo, nè sentì in lontani tempi l'efficace influsso della poesia d'arte, così come questa non ricevette impulso dalla poesia popolare.

sanza de' rustici poeti che alla presenza del popolo radunato scendono in lizza fra loro gareggiando ne' brevi canti. Nessuno sa, scrive il Vigo (1), quando furono instituiti questi certami; tutti li dicono antichissimi. Noi soggiungiamo ch' essi facilmente rimontano alla adolescenza del popolo siculo (nel quale fu sempre questo innato dono della poesia e del canto) e modificarono l'espressione loro lentamente sia nella lingua che nel metro, poco forse nei concetti, i quali non però devono essere rimasti a tal punto gli stessi da poter istituire quel confronto che il Nigra vorrebbe con le ecloghe di Teocrito, Mosco, Bione e più recentemente di Virgilio, dei quali anche assai poco ci resta e quel poco troppo ripulito dal bulino dell'arte perchè si possano oggi tutti cogliere gli elementi popolari.

E dell' antichissima poesia sicula che abbiamo a dire? Se ad ogni costo noi la vogliamo derivata da altra ci è forza pensare ai Greci, che forse importarono nell'isola il canto e l'insegnarono ai più rozzi abitanti: ma è anche vero quanto scrive il Nigra, che « una tradizione costante la fa nascere fra i pastori di razza italica, indigeni della Sicilia, che avevano popolato l'isola prima dello stabilimento dei coloni greci e che si mantenevano nell'interno dopo l' arrivo di questi e durante lo sviluppo della coltura ellenica nella Magna Grecia » (2).

Veramente e assolutamente indigena o importata in Sicilia dai coloni greci, questa poesia popolare, che non è ultimo vanto della nostra letteratura, quando si fissò nelle forme metriche che noi oggi conosciamo? Il D'Ancona, nel lavoro già citato, mostrasi piuttosto restìo a credere in una lontana antichità d'alcuni tra i canti che giunsero sino a noi (3), anzi in un luogo afferma: « A strambotti del sec. XII non posso credere » (4). Perchè? D'accordo con l'illustre professore ne-

(1) *Canti popolari siciliani*, p. 66.
(2) Op. c., p. XXV.
(3) Op. c., p. 112 e segg.
(4) Op. c., p. 194, n. 2.

ghiamo che da qualche raro e vago accenno storico si possa fissare la data remota o prossima di certi strambotti, come altri fece con troppa facilità; ma sapendo quanto sia ristretto il numero delle immagini poetiche usate dalla Musa popolare amorosa, e sapendo che la facoltà poetica del popolo si è sempre venuta esaurendo, crediamo fermamente che almeno alcuni pochi fra gli strambotti raccolti dal Vigo, dal Pitrè e da altri egregi, e che il popolo di Sicilia tuttora canta, rimontino, non certo nella lezione originale, ma in una gradatamente mutata, al primo secolo del secondo millennio, più lontano cioè della più antica nostra poesia colta (1). Nè ci impedisce di ammettere questo il verso endecasillabo preesistente nei medievali canti latini alla lingua italiana, nè le rime preesistenti al verso stesso endecasillabo e delle quali sono alcuni esempi fortuiti fra i versi dei poeti greci e latini. Se il popolo di Sicilia possedeva da tempi antichissimi una sua propria poesia, come può parere assurda supposizione che il metro e la lingua dei brevi canti si siano a poco a poco modificati col lento modificarsi della lingua latina nel dialetto siculo? Certo non fu cosa improvvisa, nè la nuova redazione de' canti balzò da un dì all'altro quale noi la conosciamo: ma negli albori della parlata siciliana forse esisteva per la forma del linguaggio una corrispondente poesia che col progressivo svolgersi del dialetto mano mano mutò perfezionandosi per ciò che riguarda il verso e il metro, così che poesia non più latina, ma italiana sotto veste siciliana esisteva quando non anche era sorta la poesia colta cui troppi legami avvincevano all'arte latina; ed esisteva nella generale forma di strambotto, forse di soli quattro e sei versi (2). Così dunque, mentre la poesia d'arte continuava generalmente ad usare la lingua latina, questa

(1) Il Nigra invece (Op. c., p. XXII) ammette la contemporaneità della poesia colta e della popolare.

(2) Che ha in sè di troppo difficile nella struttura metrica questo breve componimento di versi endecasillabi a rima alterna, perchè il D'Ancona non ne ammetta l'esistenza nel XII secolo?

presso il popolo andava lentamente trasformandosi, dando origine ai diversi linguaggi romani, in Italia ai diversi dialetti, che se non ebbero la fortuna di quelli di Francia, furono però lo strumento della poesia del popolo che ne seguì passo passo la trasformazione. Quando poi la poesia d'arte italiana sorse, e non come nei tempi latini il popolo visse troppo diviso dai letterati e dagli uomini colti, chè anzi, specialmente nell'Italia inferiore, la distanza fra l'una e gli altri fu assai breve, la poesia popolare non potè non sentire l'influsso di tale contatto, e anche una volta si modificò raggentilendosi, raffinandosi, anche macchiandosi talora d'artificio. Vero è che dove l'artificio sia troppo palese, noi siamo propensi ad ammettere una poesia letteraria o semi-letteraria divenuta popolare. Da quanto scrivemmo è chiaro che noi riconosciamo questo influsso esercitato dalla poesia d'arte sulla popolare, o meglio che « quei medesimi fatti, idee, sentimenti, sotto l'impero de' quali prese origine e sviluppo la nostra prima poesia colta, han dovuto esercitare la loro azione sulla poesia popolare già esistente » (1). In quanto all'*artificio* non vogliamo troppo preoccuparcene come fa il Nigra, credendo che in poesie indubbiamente popolari possa esser provenuto da ciò che le menti degli anonimi compositori sempre aggirantisi fra imagini, concetti, espressioni piuttosto limitate, e lavorando quindi assai spesso sul già lavorato, siano state costrette dallo sforzo di cercar cose nuove a cadere appunto nello artificioso e nello studiato. A dir vero la poesia popolare d'amore è un circolo ristretto che gira su sè stesso, e l'imitazione conduce quasi sempre all'artificio. Così nel campo popolare, così in quello artistico: valgano d'esempio i petrarchisti. Le linee sottili a ricalcarle perdono di semplicità di finezza, si fanno grosse ed esagerate.

(1) Nigra, op. c., p. XXIII.

CAPITOLO III

La derivazione del nome « strambotto ».

Già abbiamo veduto nella *Introduzione* ciò che sul nome *strambotto* giudicassero alcuni storici della nostra letteratura, ma ci sembra che tale questione meriti più particolare studio.

Il nome *strambotto* si trova, con identità di significato, diffuso per tutta Italia (in Sicilia e nelle provincie meridionali: *strambottu, strammottu;* nell'Emilia, nelle Marche, in Toscana, specialmente nel Pistoiese: *strambotto;* in Piemonte: *stramot, strambot*) e con significazione diversa presso altre nazioni (in Provenza: *estribot* o *stribot;* in Normandia: *estrabot* o *estrambot*; in Castiglia: *estrambote*); perchè, mentre lo *strambotto* italiano è quella breve poesia generalmente d'amore che tutti conosciamo, nel francese antico e nel provenzale le voci *estrabot* ed *estribot* troviamo usate a designare un componimento satirico, e nella Spagna con quella di *estrambote* si chiamano i versi aggiunti alla fine d'una composizione poetica, ciò è la *coda*. Come è manifesto, mentre abbiamo tra i nomi italiani e quelli stranieri una somiglianza che ci sugge- risce per gli uni e per gli altri una stessa derivazione, i componimenti invece rispettivamente designati da questi nomi sono di differente natura.

T. Casini nel suo trattato sulle *Forme metriche italiane* afferma che lo *strambotto* è così detto « quasi *strano motto*, per essere come anormale ed eterogeneo di fronte alle forme metriche regolari » (1). Ma in che consista questa anormalità noi non sappiamo precisamente vedere. Per Gaetano Nigra invece *strambotto* (e tutte le altre forme affini) é diminutivo

(1) Op. c., p. 52. Firenze, 2.ª ed. 1890.

di *strambo*, come *sonetto* è diminutivo di *suono*: « La voce *strambo* poi, che in italiano, come in provenzale, vuol dir storto o divergente, non appaiato, e si applica specialmente alle gambe, applicata a verso o rima ha dato origine nella poesia provenzale alla locuzione *rims estramps*, che significa verso non appaiato, cioè non rimato o sciolto: e con questa appellazione vien d'ordinario designata una composizione di più strofe, ciascuna delle quali è composta di nove versi endecasillabi non rimati. In italiano il diminutivo *strambotto* prese un significato diverso dal provenzale *rims estramps*, come il diminutivo *sonetto* vi prese un significato diverso dal provenzale *son*. Presso di noi *strambotto* non ha il senso provenzale di *non rimato*, perchè anzi di regola esso è interamente rimato. Ma ha il senso di strofa non legata, non appaiata, e ciò in opposizione alle composizioni letterarie, le quali sono per regola generale polistrofe e hanno spesso la strofa *incatenata*, come p. e., le *terzine*, il *sonetto* e varie forme di *canzone* e *ballata*. L'appellativo significante non appaiato che in provenzale fu applicato al verso, in italiano si applicò alla strofa » (1). Come è naturale, trova che l' etimologia di *strambotto* derivata dal Redi e da altri (e recentemente, come vedemmo, dal Casini) da *strano motto* non regge in nessuna guisa; però non rafforza con prove la sua negazione.

Ma neppur troppo ci persuade la derivazione proposta dal Nigra stesso da *strambo* ricondotto al latino *strabus* che nel latino volgare aveva preso la forma di *strambus* e il significato di *zoppo*. Cediamo la parola a G. Paris che ebbe a trattare tale questione nello studio già citato: « *Strambus* non significa semplicemente non *appaiato*, ma ha in sè l'idea di *zoppo*, che va di *sghembo (de travers)*. Ora niente è meno zoppo che lo strambotto nella forma che possiamo chiamar naturale, la forma siciliana... e mi par dubbio che si sia data

(1) Op. c., p. XII. Questa spiegazione accetta anche P. E. Guarnerio nel suo ottimo *Manuale di versificazione italiana*, Milano, Vallardi ed. 1893.

la denominazione di zoppa alla ottava dello strambotto perciò solo ch'essa non era legata con altre: i Provenzali che conoscevano bene le *coblas esparsas* non le chiamavano già *estrambas* » (1).

Noi non possiamo non essere d'accordo su ciò con l'illustre critico francese, il quale più avanti propone una diversa spiegazione: « Lo strambotto ha potuto in origine constare di quattro versi regolari seguiti da una coda irregolare nella forma e variabile nella lunghezza e che racchiudeva forse un ritornello; questa coda sarà stata soppressa nel nord, cambiata in *ripresa* dai Toscani, sostituita in Sicilia da quattro versi simili ai primi. Si avrebbe così la spiegazione del nome dato a questa strofa zoppa in effetto per la mancanza di simmetria nella sua ultima parte » (2).

Per dimostrare l'errore di questo capriccioso ragionamento basti l'osservazione che il nome *strambotto* venne alle diverse provincie d'Italia dalla Sicilia insieme col componimento stesso, dalla Sicilia dove noi lo troviamo in uso assai anticamente e prima che nelle altre parti della penisola: le successive modificazioni dunque alla II parte dello strambotto non possono aver dato origine al nome, per l'ottima ragione che il nome già prima esisteva legato all'ottava siciliana.

Si potrebbe seguitare un bel po' ancora ad esaminare e confutare le spiegazioni date da parecchi altri, e con assai facilità dimostrare come in nessun modo reggano a una severa disanima. Siamo sempre lì: strambotto o è venuto da *strano motto* o da *strambo*, come già avevano proposto i primi storici che s'occuparono del componimento popolare. Al Carducci, già vedemmo, non par falsa la prima derivazione nè improbabile l'altra; il Casini, pur accettando la prima, riconosce che è ipotetica come la seconda (3). Ciò prova che ambedue non sono troppo soddisfatti nè dell'una nè dell'altra. E anche

(1) Op. c., p. 534.
(2) Op. c., p. 534-35.
(3) Op. c., p. 52, n. 1.

basandosi su queste due derivazioni (altre non furono date, nè sarebbe forse possibile) possiamo poi moltiplicare le interpretazioni sul significato storico delle parole stesse d'origine. Così alcuni hanno accettato *strano motto* in un senso, altri in altro: egualmente, e più ancora, è accaduto per *strambo*, che meglio può esser tirato a vari e differenti significati; ricordiamoci solo, per esempio, che il Crescimbeni lo prendeva in quello di *fantastico* e il Nigra nell'altro di *non appaiato*.

Ma dunque la questione non può venir risolta? Non mai certo fino a tanto che cercheremo di spiegare il nome *strambotto* in relazione col popolare componimento italiano: il quale, è bene ripetere, nè è *strano* (Redi), nè *ritorto* (secondo opinava il letterato che il Redi cita) nè *fantastico* (Crescimbeni) (1) nè *anormale metricamente* (Casini), nè *zoppo* o *storto* o *divergente* (Nigra), ma naturale, semplicissimo, regolarissimo e bene in piedi in qualunque delle forme sue si presenti.

A noi pare di dover seguire altra via. Lo strambotto, come già dicemmo nel precedente capitolo, se è tutto nostro per forma metrica e per contenuto poetico, ha però un nome che non gli italiani possono avergli dato, ma gli stranieri. Già abbiamo esposto le ragioni per le quali accettammo la proposta di G. Paris, che il nome di *strambotto* nella francese forma di *estrabot* sia stato portato nell'isola dai guerrieri normanni, e dai Siciliani accettato per i loro canti d'amore italianizzandolo. Noi non conosciamo con sufficiente chiarezza la natura dei francesi *estrabots:* erano di genere satirico, e poi? in che forma metrica composti? e la satira aveva carattere serio o faceto? Ma comunque fossero, è certo che il nome doveva essere in relazione con la loro natura; ed ecco qui il campo aperto alle ricerche, ecco che qui a buon diritto può ognuno avanzare la spiegazione che meglio creda esatta e vera,

---

(1) A ragione dice il Nigra, in proposito delle parole del Crescimbeni: « .... imperciocchè negli strambotti si leggono bizzarrissime fantasie e acutezze » che « le acutezze e le bizzarrie negli strambotti l Crescimbeni è il solo a vederle ». Op. c., p. XIII - nota.

sebbene a noi sembri che sia da escludere affatto la derivazione da *strano motto* — ammissibile soltanto quando si voleva spiegare l' italiano *strambotto* — ed accettare l' altra da *strabus, strambus* latino, nell'uno o nell'altro dei significati proposti. Per l'Italia questa ricerca sarebbe vana, quando si accettasse che *nessuna relazione esiste tra il componimento poetico chiamato strambotto e il nome stesso*. Ci si permetta di concludere con un paragone piuttosto volgare: se alcuno, uscendo di casa, piglia e mette in testa un cappello non suo, chi vorrà affaticarsi a ricercare una diretta relazione tra la testa di quell'individuo e il cappello che porta? Così è della presente questione.

CAPITOLO IV

La poesia popolare e sue divisioni. Forme metriche dello strambotto.

Ad un influsso della poesia colta sulla popolare già accennammo: ora è utile, rispetto a quello, dividere l'abbondante messe dei canti del popolo in tre parti distinte: I. *Poesia schiettamente popolare;* II. *Poesia popolare più o meno modificata dalla poesia colta;* III. *Poesia colta più o meno modificata dalla poesia popolare.* I canti della prima serie si riconoscono dai caratteri, che serbano evidentissimi, d'una rozza improvvisazione che nulla sa del freno dell'arte, ma che spontanea nella ispirazione, naturale nel sentimento, schietta nelle imagini, effondesi in semplici strofe isolate con numero vario di versi legati da rima alterna. Nè le leggi metriche danno al popolo impaccio: dove la rima non si presenta facile, e quasi da sè stessa, supplisce l'assonanza: talora non troviamo nè l'una nè l'altra, e non già perchè sia andata perduta, ma perchè non v'è stata mai. E i versi sono quattro, sono sei, sono otto, quanti bastano o quanti occorrono per esprimere ciò che il poeta ha nell'animo; noi troveremo a preferenza gli strambotti più lunghi presso quel popolo più naturalmente dotato di forti passioni (il siciliano) o di ricchezza d'eloquio e di fantasia (il toscano) e gli strambotti più brevi presso il popolo naturalmente meno effuso (il piemontese) o meno fornito di fantasia (il veneto). Tali canti vanno assolutamente soggetti alla legge dell'anonimia: i compositori sono uomini del popolo analfabeti, che in un bel giorno di sole, mentre lavorano il campo, in un vespero d'estate, mentre godono il riposo fuori

delle nere case, in una sera d'inverno, raccolti nelle stalle, odono altri recitar canti e si sentono spinti ad imitarli; i versi, le rime, le ottave fioriscono senza stento, e le migliori, quelle che più hanno colpito l'attenzione degli ascoltatori, sono tenute a memoria, diffuse di bocca in bocca, ed alterate e modificate vanno ad accrescere il patrimonio della poesia popolare. Chi ne conosce l'autore? chi ricorda? nemmeno forse, dopo poco tempo, il rozzo artefice che le compose. Perchè, anche questo è bene notare, le poesie del popolo non sono in modo assoluto nuove ed originali, ma tutte, pigliando le mosse da canti già conosciuti, serbano di questi traccia più o meno profonda: sono infinite variazioni di motivi antichissimi. Ma quando il popolare poeta dotato di più ampia potenza imaginativa, di più copiosa vena poetica, di più acuto ingegno riesce a primeggiare tra i cento umili suoi compagni e ad uscire dall'oscurità dell'anonimia, allora abbiamo que' canti che si devono raggruppare nella seconda serie. Questo verseggiatore che si sente ed è riconosciuto superiore agli altri, e chiamato poeta e per l'ingegno acquista qualche conoscenza della poesia colta, vorrà rinfronzire e rabberciare i suoi versi e vestirli con panni di festa, desideroso che non abbiano a confondersi con quelli più rozzi del volgo. Ciò, ed è fortuna, non sempre accade e parecchi sanno o seppero rimanere poeti schiettamente popolari ottenendo questo premio, che il popolo finisce con l'attribuire loro numerosi canti che mai si pensarono di comporre; così avvenne a Pietro Fullone: quasi tutte le canzoni che gli furono attribuite gli preesistono e da secoli, come il Pitrè ha dimostrato (1).

Qui non parrà superfluo l'osservare che quanto ora abbiamo esposto nulla ha a che vedere con ciò che diremo generale influsso esercitato dalla poesia d'arte sulla popolare, o meglio dalla società colta sulla incolta, lentamente infiltratosi — ci si passi la parola — nei secoli e del quale, pure osser-

(1) *Studi di poesia popolare.* Palermo, 1872, p. 183.

vando gli effetti generali, non potremmo indicare le singole tracce, chè sovrapposizione non fu, ma perfetta fusione per cui si raggentilì, si rinforzò la poesia popolare, la quale è tale rimasta, e noi l'ammiriamo e la diciamo in ogni modo originale e genuina. Nè questo avvenne in eguale misura nelle diverse regioni: non egualmente, presso le varie popolazioni, essendosi accostata la società colta al popolo. E perchè a noi pare che sopratutto tale influsso si esercitasse sulla metrica dei brevi canti, ne dedurremo che gli strambotti di Sicilia, generalmente composti di versi a rima alterna e mancanti quasi della chiusa, serbarono i loro popolari caratteri più che gli altri di Toscana nei quali, per l'aggiunta al primo tetrastico della ripresa di uno o due distici a rima baciata, con cui meglio il canto e più organicamente finisce, vediamo manifesta la traccia lasciatavi dall'arte colta. Un passo ancora e avremo per lo strambotto l'ottava propriamente detta, quando i poeti letterati si volgono alla imitazione di questa forma popolare; preferirono agli altri metri l'ottava, perchè già ormai tanto diffusa e tanto accetta sì ai dotti che agli ignoranti. Nè il popolo sdegnò accogliere tali poesie; anzi, ritrovandovi gran parte di sè stesso, le fece spesso sue non senza modificarle o poco o molto. E sono queste da ascrivere alla terza serie. Sicchè noi, quando ci imbatteremo negli strambotti formati sulla ottava classica, penseremo, generalmente, a poesie composte da autori più o meno letterati, le quali il popolo accolse e modificò: e tali sono in gran parte, a nostro giudizio, gli strambotti — sempre d'ottava rima — che ci restano in alcuni codici specialmente dell'alta Italia, e più specialmente del Veneto. Ma di ciò tratteremo avanti.

La prima rudimentale semplicissima forma dello strambotto è, come proposero il Nigra e lo Schuchardt, e il D'Ancona accettò e confermò, il tetrastico endecasillabo con rima o assonanza alterna AB AB; e sotto questa forma forse arrivò la prima volta da Sicilia nella penisola. Certo è che il semplice quadernario (e non soltanto con le rime alterne, ma an-

che baciate AA BB e raramente abbracciate AB BA) noi lo troviamo per tutta Italia, e in Toscana e nell'Umbria e nelle Marche; nell'Italia superiore poi fu quasi esclusivamente adottato.

Da questa primordiale forma si svolsero le altre che qui sotto raggruppiamo: (1)

esastici
- AB AB AB, *sei endecasillabi a rime alterne.*
- AB AB CC, *quattro endecasillabi a rime alterne e due a rima baciata.*
- AA BB CC, *sei endecasillabi a rima baciata.*

ottava
- AB AB AB AB, *otto endecasillabi a rime alterne.*
- AB AB CC DD, *quattro endecasillabi a rime alterne e quattro a rima baciata.*
- AB AB AB CC, *l'ottava classica.*
- AA BB CC DD, *otto endecasilabi a rima baciata.*

Non ci occupiamo dello strambotto di dieci versi di Marittima e Campagna, perchè altro non è se non l'ottava a rime alterne, con l'aggiunta di due versi perfettamente identici ai due primi.

La prima forma d'esastico, perchè si riscontra assai frequente in Toscana, prese il nome di *sestina toscana*, come la prima forma d'ottava, speciale alla Sicilia, prese il nome d'*ottava siciliana*; la seconda forma d'esastico e la seconda forma d'ottava ebbero in Toscana il particolar nome di *rispetto*, senza cessare però d'essere strambotti, nè vanno quindi studiate separatamente. L'ottava classica infine è nella poesia genuinamente popolare assai rara.

Tutte queste forme, chi ben veda, si possono ricondurre al tetrastico che permane intatto nell'Italia superiore; ma vano sarebbe il voler stabilire come e quando nella Sicilia e Italia meridionale e centrale si fecero le diverse aggiunte.

---

(1) Non è questa fatica nostra, ma mettiamo a profitto le ricerche di Schuchardt e D'Ancona e specialmente del Nigra, che la distinzione delle diverse forme dello strambotto fissò in modo compiuto e definitivo.

CAPITOLO V

Forme metriche derivate dallo strambotto

Alla storia dello strambotto si riannoda l'importantissima questione sulle forme metriche che da quello possono esser derivate: cioè l'*ottava classica,* la *nona rima,* la *sestina,* il *sonetto*, il *madrigale.* Noi, riassumendo nel modo più breve che ci sarà possibile le principali opinioni emesse dagli studiosi, ci permetteremo di trarne sulla fine quella conclusione la quale meglio riconosceremo appoggiata a fatti o induzioni probabili.

a) **L'Ottava classica.**

(*la nona rima — la sestina*)

Abbiamo già veduto nel precedente capitolo come dal primitivo tetrastico si svolse l'ottava siciliana a rime alterne. Della quale noi non diremo col Nigra che sia uno *stampo* « perfetto e forse il più perfetto nel suo genere che si conosca » (1), pur non negando la molta importanza per ciò che in esso « si gettò e si getta tuttavia uno dei più ricchi tesori della poesia popolare italiana » (2). Per convincersi che forma perfetta non è, basta por mente a quello che costituisce un suo non lieve difetto: la mancanza di chiusa. Sono otto versi a rime alterne, ma possono essere sei, potrebbero essere dieci, dodici. « Ognuno comprende, osserva in proposito il D'Ancona, quanto poca saldezza avesse una strofa dove è mero

(1) Op. c., pag. XXII.
(2) Ivi.

arbitrio o mera impotenza fermarsi al quarto ritorno della rima » (1). Forse tale difetto avvertendo il cantore popolare di Marittima e Campagna credette porvi rimedio col ripetere dopo l'*ottava siciliana* i primi due versi? Sarebbe questa troppo ardita affermazione, sapendo quanto ami il volgo udir risuonare il ritornello sulla fine de' suoi canti.

Ma come l'appassionata poesia siciliana giunse in Toscana dall'isola o nella rudimentale forma di tetrastico o in quella più ampia di ottava, è certo che il metro andò subito distinto per lo speciale carattere delle rime baciate con che il più raffinato gusto del colto popolo toscano sentì di meglio riuscire a render organico, forte e intero il breve canto d'amore. E, o prese il semplice tetrastico e vi aggiunse generalmente altri quattro versi a rime baciate (i quali sono ripetizione di parole e imagini contenute nei precedenti, e pigliano lo speciale nome di ripresa) formando quello che si chiamò *Rispetto:* o prese l'ottava siciliana, ma rendendo indipendenti dagli altri per mezzo della rima baciata i due ultimi versi, e formò lo strambotto metricamente identico alla *ottava classica*. La quale forma può anche essere derivata, se ad altri piaccia, dallo strambotto di sei versi a rime alterne, a cui si aggiunse, sull'esempio del rispetto, un distico a rima baciata.

Tale si presenterebbe, in modo chiaro e facile, l'origine della ottava, e per analogia con essa fu foggiata la *nona rima* da chi amò ampliare e la *sesta rima* da chi preferì abbreviare il metro che doveva essere destinato a tanta fortuna poetica.

Senonchè due altre teorie furono in proposito enunciate: da Tommaso Casini e da Francesco Flamini. Il primo, nel suo trattato *Le forme metriche italiane*, crede « più probabile che l'ottava rima non fosse originariamente altro che una stanza di canzone usata come componimento speciale » (2) e di ciò

(1) Op. c., p. 310.
(2) Op. c., p. 73.

tre gli sembrano le prove: I. *Il nome che l'ottava ha costantemente serbato di stanza:* ma forse questo nome le venne a torto e tardi, quando le ottave si usarono in corone e per interi canti. II. *La costituzione metrica che risponde alle note leggi della canzone:* ma se anche ciò fosse vero, è certo che la costituzione metrica dell'ottava corrisponde assai più da presso alla forma dello strambotto. III. *Il fatto generale che presso tutti i popoli le forme drammatiche (le quali accolsero l'uso dell'ottava rima) si svilupparono dalle preesistenti forme liriche:* ma appunto lo strambotto è forma lirica e questo non nega il Casini stesso, che però aggiunge — non sappiamo con quanta verità — che esso « rimase forse per tutto il XIV secolo circoscritto all' Italia meridionale, quando già in Toscana l'ottava era usata come metro drammatico » (1). Chi oserebbe ripetere ciò quando ricordi gli strambotti che Leonardo Giustiniani scriveva sui primissimi del quattrocento a Venezia, i quali non possono non provare l' esistenza anteriore forse nel Veneto, certamente in Toscana, di strambotti d' ottava rima? (2) Noi pensiamo invero che all'*ottava* della poesia drammatica e narrativa precedesse proprio l'*ottava lirica,* ossia lo strambotto toscano rimato AB AB AB CC; altrimenti bisognerebbe credere che pur la *nona rima* della *Intelligenza* (poemetto ov'è tanta parte di lirismo là dove l' autore non segue pedestremente i testi francesi e latini) togliesse il metro alle rappresentazioni sacre: e si badi che non è facile mostrare composizione drammatica, non diciamo in nona rima, ma in ottava, sul finire del sec. XIII o nel primo decennio del XIV, mentre invece l'*Intelligenza,* sia o non sia del Compagni, non è posteriore, ma anteriore a queste date. Se poi veramente al Compagni appartiene, e non si hanno ragioni abbastanza gravi per dubitarne, si potrebbe o crederla scritta

(1) Op. c., p. 73, n. 3.

(2) Si veda, a questo proposito, un nostro studio su *Leonardo Giustiniani.* Feltre 1896, p. 21-23.

poco innanzi il 1320, quando il Compagni lasciò gli affari pubblici, o, secondo noi, prima del 1300, nella età giovanile (nacque nel 1260), chè non intenderemmo bene come, dopo la comparsa della *Divina Commedia*, l'amico di Dante scrivesse quella imitazione e versione un po' barocca de' romanzi francesi, con molti provenzalismi, mentre intendiamo ch'egli scrivesse di poi la *Cronaca*, lo stile della quale è tanto diverso da quello dell'*Intelligenza* (1). Della quale non ci parve vano il ricordo in causa appunto della grande affinità tra la nona e l'ottava rima, e anche perchè, se da un lato si ricongiunge in generale a tutti i poemetti medioevali allegorici e per la lingua specialmente al *Fiore*, d'altro lato sembra tender la mano ai poemetti del Boccaccio in *ottave*, dove pure il lirismo non manca e dove qualche reminiscenza sì della composizione attribuita al Compagni, sì di quella che corre col nome di Ser Durante, sì della poesia popolare, sarebbe agevole notare.

Altra grave obbiezione all'ipotesi del Casini mosse il Guarnerio, che « l'ottava di norma procede per due periodi tetrastici, o almeno per quattro coppie di distici, mentre il tipo di canzone addotto dal Casini avrebbe per fondamento due periodi di terzetti, coronati da un distico e bisognerebbe dimostrare che, nella sua prima comparsa, l'ottava apparisse appunto, divisa in due membri ternari seguiti da un distico, come si riscontra nel madrigale » (2).

Francesco Flamini in un suo studio *Per la storia d'alcune*

(1) E perchè non ricorderemo il *Cantare de Florio e Biancofiore*, ch'è in ottava rima, anteriore a' poemetti del Boccaccio, fra il 1320 e il 1330?

(2) Op. c,, pag. 199. Il Guarnerio riferisce anche l'opinione messa innanzi dal De Gubernatis, il quale pensa che « l'ottava derivi dal serventese octastico a rime alternate AB AB AB AB, che non è altro che un doppio serventese tetrastico della forma incrociata AB AB, AB AB, in cui si sarebbero ridotti a rime baciate e indipendenti gli ultimi due versi, cioè AB AB AB CC; che è la forma in cui si fissò. » Ivi.

antiche forme poetiche (1) cercò invece dimostrare che l'ottava è derivata dalle strofe di lauda. Buona ragione egli avrebbe se fosse rigorosamente esatta la sua asserzione: « I più antichi documenti di questo metro — cioè dell'ottava — sono nella poesia religiosa ». Anzitutto negli antichissimi esempi del *laudario cortonese*, della seconda metà del dugento (2), non abbiamo l'ottava, ma uno schema metrico dal quale l'ottava potrebbe essere derivata. Le laudi con vere ottave compariscono assai più tardi: così quella che principia *Sempre sia ringraziata a tutte l'ore*, impressa insieme con altre del Belcari, di Lorenzo de' Medici ecc. nella ben nota raccolta fiorentina, è appena anteriore alla composizione della *Teseide*. Accettiamo però col D'Ancona che spettino alla prima metà del trecento le *Devozioni* del Giovedì e del Venerdì Santo, nelle quali l'ottava comparisce, e sarebbe questo tra i più antichi esempi (3): ma chi potrà negare che già prima, sia pur di poco, sia pur quasi contemporaneamente, esistesse l'ottava lirica popolare? Ricordiamo nuovamente l'*Intelligenza*. Sia o non sia del Compagni, il poemetto, come dicemmo sopra (e come dimostrò il D'Ancona e confermò il Gaspary (4)) non può essere assegnato più in là dei primi anni della seconda metà del sec. XIII sia per quello che abbiamo poco fa esposto, sia inoltre per certi rapporti con la canzone *Amore e cor gentil* del Guinicelli, sia per l'influsso palese della letteratura provenzale e francese. Ora la nona rima di questo poemetto è una muta ma forte prova dell'anteriore esistenza dell'ot-

(1) In *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti, 1895.

(2) Pubblicato per intero da G. Mazzoni nel *Propugnatore* di Bologna. N. S., II, 206-70; III, 5-48.

(3) Altro antico esempio di laudi in ottave abbiamo nelle due pesaresi *Tornate peccatori a penitentia* e *Come è possibil chel verbo incarnato*, pubblicate da G. Scipioni in *Giornale Storico della Lett. Ital.*, Anno III, vol. IV, p. 217 e segg. Ma neppur queste sono anteriori alla metà del sec. XIV.

(4) *Storia Lett. Ital.*, vol. I, p. 178.

tava, esistenza che si potrebbe far risalire alla prima metà del duecento, quando di laudi in ottave non abbiamo forse sicuro esempio. Già la laude, sappiamo, ha origine popolare, derivando dalla ballata: e sulla ballata essa modellò da principio quasi egualmente il suo schema metrico. Assume, è vero, assai presto forma indipendente, ma non forse ricordando la sua popolare origine amò accogliere il popolar metro dell'ottava?

Tutte supposizioni queste, e nostre e di altri, che molto però hanno perduto del loro valore dopo che il Flamini stesso, dettando una recensione sulle *Noie* di Girardo Pateg, edite dal Novati, ebbe motivo di meglio chiarire il suo concetto in una assai dotta e assai stringente dissertazione su questa importantissima questione (1). L' illustre Professore prende le mosse dalla decima rima, della quale, dopo aver indicato antichissimi esempi nella poesia religiosa e aver mostrato il procedimento genetico, afferma che « altro non è se non un tipo strofico comune della laude parenetica e narrativa ». Quindi si chiede: « Data la grande affinità, riconosciuta da tutti, della decima con l'ottava rima, non è lecito congetturare anche per questa un procedimento genetico non sostanzialmente diverso? » E la congettura sua avvalora di molte prove, così: « Dell'ottava i più antichi documenti compaiono nella poesia religiosa da un lato, nella poesia giullaresca dall'altro. Sulle stesse piazze giullari di Dio e cantimbanchi spassavano e istruivano la plebe: qual meraviglia che gli uni e gli altri si valessero di suoni e forme affini? Quella plebe a cui si rivolgevano aveva i suoi canti: con essi soleva guidare, sopratutto in primavera, la danza delle donne e dei giovini: in essi fermava le fuggevoli *secrezioni*, spesso inconscie, del sentimento individuale. I giullari di Cristo, come Jacopone, li trasmutarono, serbandoli metricamente intatti, in

(1) *Rassegna bibliografica della lett. ital.* Anno IV, 1896, p. 167 e seguenti.

laudi; i cantimbanchi, toltone solo il ritornello (nè occorre dire perchè), quando in un *dicto,* quando in un *sermontese* e simili. E la ballata senza *responsorio* è canzone: datela in mano a un poeta d'arte; ei ne ritrarrà una canzone secondo la teorica dantesca. Or la stanza di ballata, la stanza di canzone e l'ottava e decima rima han base metrica uguale. Dalla prima (il canto si sposa sempre alla danza negli inizi presso tutti i popoli) appaiono derivate le altre. Poiché anche in essa allo schema originario, popolarissimo e avente tutta la musicale e ritmica semplicità primitiva, AAA (ovvero *ab ab ab)* + volta, vediamo accompagnarsi ben presto lo schema *ab ab* + volta, dovuto alla caratteristica, quanto costante, geminazione della prima frase musicale — *aa* + *coda* — che incontriamo nell'antichissimo canto lirico de' volghi, anche là dove, come nelle poesie provenzali di cui ci ha conservato la notazione il mistero provenzale di S. Agnese, e in più laudi del dugento, la rima parrebbe invece suggerire la triplicazione. Ed è quest'ultimo, appunto, il tipo di gran lunga più diffuso della *canzone* presso i poeti della così detta scuola siciliana: I piede II piede + coda (dottamente *sirma*). L'altro, delle tre mutazioni o piedi più la coda o volta, vi si trova pure, ma (come già, con le parole di Dante, dicemmo) rarissimamente, e — ora soggiungeremo — in componimenti che tengono, più o meno, del popolar carattere della ballata. Esso resta nel fatto, tra 'l popolo; e il popolo, poichè l'ordito vi è semplice a un tempo e capace, se ne vale per ogni specie e maniera di poesia che non si partisca, nel canto, fra un solista ed un coro. Di qui la *decima;* e in che modo, s'è mostrato: di qui, infinitamente più usata, l'*ottava;* la quale serve del pari alla drammatica sacra e all'epica profana, alle moralità sentenziose e alle volate del sentimento » (1). Noi permettendoci di osservare soltanto che l'obbiezione mossa dal Guarnerio alla teoria del Casini può ripetersi per questa del Flamini, conchiude-

(1) l. c.

remo — ma la questione, crediamo, non rimane per ciò definita — col riportare queste altre parole del Flamini stesso, dove combatte l'opinione di coloro che vorrebbero l'ottava derivata dallo strambotto: « Ciò non mi pare che abbia senso; a quel modo che non avrebbe senso il dire, ad esempio, che la ballata derivi dalle *laude*. *Strambotto, rispetto, laude* designano una qualità di contenenza e non una struttura metrica. Metricamente gli strambotti sono ottave, o, meglio diremo, *stanze* d'otto versi: stanze di canzone popolare o ballata, che qualche volta tradiscono la loro origine . . . Ne è difficile capire come la strofa della canzone popolare si sia irrigidita in questa forma costante dell'ottava. Tutt'altro che varia, essa strofa in antico ci presenta, già sappiamo, spessissimo tre mutazioni AB AB AB ; e in tal caso la volta è uguale quasi sempre, per numero e misura di versi, alla ripresa XX . XY... L'ottava poi s'affaccia risolutamente nella ballata *Se m'ascoltate, Signor, v'imprometto,* ch'è — si noti bene — una novella da cantarsi: X_{11} X_{11} / a_7 B_{11} a_7 B_{11} a_7 B_{11} X_{11} X_{11} / ecc. (1). Eccoci alla forma narrativa per eccellenza del canto popolaresco sacro e profano. I laudesi giungono ad essa dalla ballata sacra: i cantimbanchi nostri la raccolgono di sulle labbra dei popolani danzanti in cerchio o intonanti *stantie per istrambotti* sotto le finestre della bella. Non la raccolgono che tardi, ed è naturale. Poichè fin ab antico, accanto alla serie continua, di cui non mancano esempi anche tra noi, essi avevano la strofa tetrastica monorima, adattissima ai brevi componimenti parenetici ed espositivi; strofa diffusa per tutto il territorio neo-latino, la quale, essendo ovvio e consueto il

---

(1) Alvisi, *Canzonette antiche,* Firenze, libr. Dante, 1884, p. 48. Che i versi dispari sian settenari non guasta: troppe altre canzoni a ballo popolarissime hanno schema simile a questo e son d'endecasillabi. Per es., una delle cantilene plebee trovate dal Carducci nei noti memoriali (*Oi bona gente, oditi et entenditi*, dell'anno 1282) presenta il tipo strofico XY / ABABABBY / ecc. (endecasillabi). *Nota del Flamini.*

trapasso dal verso lungo con forte cesura mediana alla coppia, è da credere abbia generato la forma ABABABAB, che incontriamo ad esempio nella poesia di ben 56 strofe *L'omo fo creato virtuoso* a c. 50 dei cantici di Jacopone, edizione Modio, e che, sopratutto nel mezzogiorno d'Italia, il popolo ha largamente usata negli strambotti. Sol dopo che fu assai progredita l'educazione del popolo e dei suoi poeti, poteron questi cercare anche fuori delle necessità musicali la bella euritmia della strofa ottastica di tre coppie alterne suggellate da una coppia a rima baciata; reliquia, quest'ultima, dell'antico ritornello, uguagliato al resto nella misura de' versi dall'efficacia livellatrice del canto narrativo » (1).

b) **Il Sonetto**

Inutile sarebbe oggi, dopo i numerosi e pregevoli studi compiuti, ritornare sulla questione che tenne occupati per più di duecento anni gli eruditi italiani e francesi intorno al luogo d'origine del sonetto. Nè le dimostrazioni di Guglielmo Colletet che lo voleva sorto nella Francia del Nord, nè quelle di Jean de Nostredame ed Henri Estienne che ne facevano inventore il provenzale Guirant de Bornelh, serbano valore alcuno. Già il Redi, il Crescimbeni e più tardi, sul principio del secolo nostro, il Ginguenè avevano rilevato la differenza che corre tra il *sonetto* italiano e il *sonet* provenzale; più tardi il Diez dimostrò come *sonet* ebbe significato tanto generale da essere usato ad indicare qualunque poesia musicata (2). Cadute dunque le ipotesi che fanno sorgere il sonetto in suolo francese, dall'Italia dev'essere passato in Francia, e le tracce troviamo solo sui primi del 1500 in un sonetto di Andrea de la Vigne dettato in un ibrido linguaggio

(1) l. c., p. 171 e seg..

(2) F. Diez, *Die Poesie der Troubadours*, 2a ed. Leipzig, Barth, 1883, p. 77.

che non è nè francese nè italiano (1). Si diffuse rapidamente oltr'alpe accolto dai poeti con entusiasmo forse eccessivo, se ricordiamo le innumerevoli imitazioni e i plagi che della nostra poesia, specialmente petrarchesca, perpetrarono nei loro sonetti e Pietro Ronsard e Melin de Sainct-Gelays e sopra tutti Filippo Desportes. Ma v' ha di più: Odetto de la Noue compose, circa il 1586, un numero non breve di sonetti nella stessa lingua italiana « essendo prigione nel castello di Tornai » (2). Nella Spagna scrisse sonetti al modo italiano, nella prima metà del sec. XV, Inigo Lopez de Mendoza, marchese di Santillana: più tardi il breve componimento ebbe gran fioritura per merito di Giovanni Boscan e Garcilasso de la Vega. In Inghilterra fu, pare, fatto conoscere da Tommaso Wyatt (n. 1503) e dal conte di Surrey, e più tardi passò in Germania, dove troviamo nel sec. XVI solo isolati tentativi, fissandovisi sui primi del sec. XVII per opera di Giorgio Rodolfo Wackherlin (3).

Assai più contrastata, più difficile e meno sicura è l'altra questione: — Da che è sorto, come si è formato in Italia il sonetto? — Noi, per non allontanarci troppo dallo studio nostro, poniamo la domanda così: — È derivato il sonetto dallo strambotto?

Primo timidamente avanzò tale ipotesi il Tommaseo (4) e meglio la formulò il D'Ancona nei già citati studi sulla *Poesia popolare italiana;* giova riportare le sue parole: « ... il sonetto, forma artificiosa se altra mai, altro non è, chi ben veda, se non l'accozzamento di due tetrastici alla foggia del-

(1) Trovasi nel *Vergier d'honneur,* in cui si descrive il passaggio a Napoli di Carlo VIII, e ne diede notizia J. Bouquier nella *Revue des langues romanes,* serie III, vol. V, p. 65-70.

(2) V. F. Flamini, *Le rime di Odetto de la Noue* in *Studi di Storia lett. italiana e straniera,* Livorno, 1895.

(3) Più particolari notizie può trovare, chi voglia, nello studio di Heinrich Welti, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung,* Leipzig, Veit, 1884.

(4) *Nuove effemeridi Siciliane,* a. I, disp. I.

l'ottava siciliana e di un esastico senza le finali rime baciate » (1). Però tali congetture non potevano assumere sicuro valore senza l'appoggio di ricerche diligenti e speciali, rivolte a indagare e fissare la primitiva configurazione del sonetto, alle quali si pose prima Enrico Welti, poi « con maggiore precisione » Leandro Biadene. Se non che l'opera del dotto tedesco (2), avendo per suo oggetto particolare la storia del sonetto in Germania, soltanto sommariamente tratta la questione di cui è qui discorso, e si accontenta, ribattute le diverse opinioni esposte dagli altri, di accettare l'ipotesi del D'Ancona. Non solo « con maggiore precisione » — sono parole dello stesso Biadene — ma con ben maggiore ampiezza di discussioni e di prove, lo studioso italiano esaminò l'importantissimo argomento (3) e dimostrò che *il sonetto risulta dalla fusione di uno strambotto di otto versi e di uno di sei* (4) aggiungendo che non fu prodotto artificiale, bensì spontaneo, popolare, italiano d'origine, anzi toscano (5).

Con tale scritto, di valore assai grande, il Biadene fe' cader l'ipotesi della derivazione del sonetto dalla stanza di 14 versi della canzone, usata singolarmente, a similitudine delle *coblas esparsas* di Provenza. L'ipotesi era stata emessa nel 1825 da Carlo Witte, preludendo a una raccolta di sonetti moderni (6), e aveva preso radici, essendo stata accettata, fra altri valenti, dal Blanc (1844), dal Mussafia (1861), dal Högelsberger (1866), dal Tobler (1878), dal Hüffer e, pur dopo lo studio del Welti, dal Gaspary nel primo volume della sua *Storia della letteratura italiana* (7), apparso, nella

(1) Op. c., p. 311.

(2) Già citata.

(3) *La morfologia del Sonetto nei sec. XIII e XIV;* fasc. X degli *Studi di Filologia Romanza*, 1888.

(4) Op. c., p. 9-11, 187-88.

(5) Op. c.. V. tutto il cap. I e il *Riepilogo.*

(6) *Hundert Sonette von Eugen Baron von Vaerst und zwei Freunden,* Breslau, 1825 bei A. Gosohorski, p. XXVI-XXXVI.

(7) Torino, 1887, vol. I, p. 58 e nota, p. 421 e seg.

versione dello Zingarelli, non molto prima della pubblicazione del Biadene (1).

Accenniamo per sommi capi alle fortunate ricerche del nostro critico, valendoci della lucida esposizione che ne fece recentemente Arnaldo Foresti lumeggiandola con osservazioni sue in un pregevolissimo studio: (2) « È notevole il fatto che il sonetto, così chiamato con *termine generico che si adatta a qualsiasi specie di componimento poetico,* non prese mai il nome di *cobbola* o stanza: resta inoltre assai difficile a spiegarsi, data l'analogia, come la stanza, usata quale componimento a sè, abbia potuto assumere in così breve tempo e nella partizione, e nel numero del verso, e nel sistema delle rime questa forma così tipica e costante, mentre pur nel limite dei quattordici versi poteva avere tanta varietà. Certo la stanza di quattordici versi si divide di regola, si può dire, in parti l'una di sei, l'altra di otto versi, ciascuna delle quali alla sua volta comprende con simmetrica partizione piedi e volte (secondo che è fronte o sirima) di tre o quattro versi: e così del resto doveva essere, giacchè questa era la sola struttura che, conservando una giusta proporzione tra fronte e sirima, permettesse in ciascuna parte una divisione in due periodi eguali: ma il sonetto ha come regola essenziale la prima parte di otto, la seconda di sei versi, mentre nelle stanze che ne hanno quattordici, con la stessa proporzione, si vede, ricorrono quelle dalla fronte di sei e la sirima di otto [3 : 3 : : 4 : 4] e viceversa quelle dalla fronte di otto e la sirima di sei [4 : 4 : : 3 : 3]. Nè si capisce perchè innanzi al possibile svariato intreccio di endecasillabi, settenari, quinari ond'è armonicamente varia la

(1) Non accenniamo, perchè con troppa evidenza dimostrate erronee, alle non poche altre ipotesi, le quali ognuno può trovare enumerate nell'opera citata del Welti e in quella del Biadene (App. I, *Ipotesi sulla formazione del sonetto*).

(2) *Nuove osservazioni intorno all'origine e alle varietà metriche del sonetto nei secoli XIII e XIV.* Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1896.

stanza della canzone, il sonetto dovesse subito nascere composto esclusivamente di versi di undici sillabe, tanto più ove si consideri che fra que' primi poeti della scuola siciliana non troviamo che stanze brevi — massime di otto versi — composte di soli endecasillabi, mentre poi è solo nelle ampie strofe di Guittone che si annuncia in modo caratteristico la preponderanza di questo verso, che si fa più spiccata segnatamente con Monte Andrea, col Davanzati, i quali ne derivano faticosamente strofe anche lunghissime, che permane con Dante, finchè il Petrarca ritorna all'armoniosissimo intreccio dei settenari. E come si sarebbe determinata, specie nella così detta fronte, quella semplice e tipica disposizione delle rime, che è propria in origine del sonetto? E dov'è poi quest'uso generale della *stanza* presso i poeti della così detta scuola siciliana? Anzi, non potrebbe piuttosto essere che la nuova consuetudine metrica fosse invalsa presso i poeti del dolce stil nuovo sull'analogia del grandissimo uso del sonetto che, rendendo l'immagine d'una singola strofa di canzone, come tale si usava, e poteva eccitare per dir così, sull'esempio suo altri modi di stanza a seco gareggiare? E il sonetto, cui il sistema incrociato delle rime andava rendendo artisticamente più compatto, doveva appunto essere considerato come equivalente in modo perfetto alla stanza, se la *coda* ad esso aggiunta fu in origine rigorosamente confermata alle norme costitutive del *commiato* della canzone. Ma se tale poteva infatti essere considerato, ciò non prova che il sonetto tale effettivamente fosse in origine.

Fu appunto dopo averne metodicamente ricercato la primitiva configurazione, che il Biadene potè con sicurezza indicare lo strambotto come la forma poetica preesistente onde il sonetto sarebbe nato; ciò che avevano intuito, o più o meno vagamente accennato, il Tommaseo e il D'Ancona. Anzi tutto lo schema primitivo della prima parte del sonetto, che durò anche esclusivo per tutta la prima fase del periodo delle origini, è a rime alternate o incatenate che dir si voglia:

ABAB, ABAB; dalle osservazioni poi de' più antichi trattatisti e dalla divisione strofica de' più antichi canzonieri è chiaro che gli antichi consideravano gli otto versi divisi in quattro coppie a ciascuna delle quali conveniva il nome di *piedi*, che è precisamente il nome che ciascuna coppia dello strambotto conserva ancora presso il popolo siciliano. Così, e per il numero, e per la qualità dei versi, e per la distribuzione delle rime, e per la partizione con la quale si aveva una piccola pausa ad ogni coppia, che diventava alquanto più forte dopo le prime due, essendo nel tetrastico compito il periodo ritmico musicale, la prima parte del sonetto corrisponde pienamente alla così detta ottava siciliana. La seconda parte originariamente doveva pur essere a rime alternate: CD, CD, CD con una leggiera pausa dopo ogni coppia; ma presto fu introdotta una terza rima: CDE, CDE a segnare più nettamente che non facesse l'unica pausa, che per ragione di simmetria co' due quadernari doveva essere venuta a stabilirsi dopo il 3° verso, la divisione della seconda parte in due periodi, con la quale *veniva a stabilirsi la giusta proporzione e la simmetria fra le parti del componimento, e la nuova forma metrica acquistava unità organica*. Così ne' più antichi canzonieri la seconda parte è già divisa in due terzetti, e poichè per questo veniva ad alterarsi la natura dello strambotto e con essa l'armonia originaria, così si denominarono *mute* o *volte* rispetto appunto alla prima parte dove si era mantenuta l'armonia dell'originario strambotto. Ma che lo schema primitivo, anche nella seconda parte, fosse quello a due rime alternate, pur trascurando il fatto ch'esso riscontrasi in $^2/_3$ circa dei sonetti conservatici nei tre codd. Laur.-Red. 9; Pal. 418; Vat. 3793, si può arguire da altre due considerazioni; la prima, che s'intende *perchè dai terzetti a due rime si passasse a quelli di tre, non il contrario;* la seconda, che se non fosse originaria difficilmente si intenderebbe la tendenza, caratteristicamente conservatasi per un certo tempo, ad una rispondenza fra il sistema di rime delle terzine e quello delle quar-

tine, onde, atteggiandosi queste a rime incrociate, si ebbe in quelle, per così dire, una ripercussione del nuovo sistema. Di più, per quanto si dovesse fare immediatamente sentire l'azione che sull'analogia della prima parte divisa in due quartine, tendeva a dividere la seconda in due terzine, fra quei sonetti del Notaro che hanno i ternari a due rime alternate troviamo ancora, e spesso, i sei versi dei medesimi, divisi evidentemente in tre coppie, secondo la natura del primitivo strambotto. Valgano gli esempi:

Ma in te, amore, veggio lo contraro,
    Sì come quello pien di falligione,
Ch'al cominciar non mostri fior d'amaro
    Poi scuopri tua malvagia openione;
Qual più ti serve a fè, quel men hai caro,
    Ond'eo ti approvo per signor fellone.

VAL. I, 296

In ciò ha natura l'amor veramente,
    Che in un guardar conquide lo coraggio,
E per ingegno lo fa star dolente,
    E per orgoglio mena grande oltraggio.
Cui ello prende, grave pena sente,
    Ben è conquiso chi ha suo signoraggio.

VAL. I, 299

Ma non lo dico a tale intendimento,
    Perch'io peccato ci volesse fare;
Se non veder lo suo bel portamento,
    E lo bel viso, e 'l morbido sguardare;
Chè 'l mi terría in gran consolamento
    Veggendo la mia donna in gioia stare.

VAL. I, 319

Aggiungasi il sonetto, Val. 301. E notisi che la più forte pausa corona il compimento del tetrastico. Ora vegganse altri due esempi, ne' quali permane la forte pausa dopo il 4.° verso, ma già si insinua e contrasta con essa un'altra pausa dopo il terzo:

E di vertute tutte l'altre avanza,
  E somigliante a stella è di splendore
Colla sua conta e gaia innamoranza;

  E più bella è che rose e che fiore.
Cristo le doni vita ed allegranza,
  E sì la cresca in gran pregio ed onore.

VAL. I, 302

Però, Madonna, mi voglio soffrire
  Di far sembianza in vostra contrata,
Chè la gente si sforza di maldire;

  E facciol perchè non siate biasmata:
Chè l'uomo si diletta più di dire
  Lo male, che lo bene, alla fiata.

VAL. I, 303

Così a mano a mano facevansi più compatte le terzine, andava sempre più snaturandosi il primitivo strambotto, e il nuovo metro prendeva consistenza propria. Il sonetto adunque risulta *dalla fusione (non dalla semplice unione) di uno strambotto di otto versi con uno strambotto di sei* e la sua origine popolare esso rivela ancora nella disinvolta scioltezza che gli è propria; in alcuni tratti caratteristici che ha in comune con la poesia popolare; nello scambio di materia e colori con altri componimenti popolari; nell'essere adoperato nel contrasto, genere di poesia affatto popolare. Nè è prodotto artificiale, ma *un prodotto spontaneo delle facoltà musicali del popolo italiano*. Però conclude il Biadene *dobbiamo tenerci paghi di aver stabilito quali sono gli elementi che, combinandosi quasi chimicamente insieme, diedero origine ad un nuovo composto in cui la loro natura non è ben riconoscibile che mediante l'analisi* » (1).

Non sapremmo qui dire quanti abbiano definitivamente accettata la conclusione del Biadene: fra' più convinti sostenitori ci accontenteremo di nominare G. Mazzoni il quale,

(1) Op. c., p. 10 e segg..

illustrando nell'anno scolastico 1891-92 presso l'Università di Padova *Rime minori del secolo XIV*, ebbe a dire che, se si può discutere sui particolari, tuttavia l'insieme della teoria del Biadene è certo. Invece Tommaso Casini, dando alle stampe nel 1890 una 2.ª edizione del suo libretto sulle *Forme metriche italiane*, persistette nella difesa della vecchia ipotesi del Witte, opponendosi al Biadene con tre osservazioni (1) che vogliamo brevemente esaminare. I. *Con essa*, cioè con la teoria del Biadene, *non si spiega se non l'origine di una sola forma di sonetto, quella cioè che ha in tutte le sue parti le rime alternate.* — Perchè? Trovata quella prima forma, il poeta d'arte, avvezzo alle più svariate trasposizioni di versi e di rime, dotto ne' più strani artifici della metrica provenzale, doveva essere troppo naturalmente tentato a trovare e comporre nuove forme. II. *Una forma nata in Toscana difficilmente può essersi formata sopra una preesistente nella poesia popolare della Sicilia.* — Anzitutto, come vedremo più avanti, non si può con certezza affermare che il sonetto sia sorto nella Toscana: ma, pur prescindendo da questo, per riconoscere un valore a tale osservazione bisognerebbe supporre che in quel tempo fosse sconosciuto lo strambotto nella Toscana. III. *In generale una nuova forma poetica può svilupparsi dalla modificazione di una preesistente, ma non già per sovrapposizione o per raddoppiamento di essa.* — Non neghiamo che ciò sia vero, ma neppure ammettiamo come legge assoluta. Perchè mai l'oscuro poeta popolareggiante, a cui non era riuscito di versare in un solo strambotto di 8 versi tutta la passione del suo animo innamorato, non può avere aggiunto al primo un secondo di sei versi, formando una specie di breve corona, come più tardi si usò fare con i sonetti stessi e con le ottave?

A questo modo intendiamo noi l'origine popolare del sonetto, che senza dubbio non fu da prima vero sonetto, perchè la pausa non doveva essere dopo il 3.° verso del 2.° stram-

(1) Op. c., p. 36-37.

botto, ma alla fine di ogni distico: solo un poeta colto, raffinato, potè introdurre la pausa alla metà del 2.° strambotto, spezzandolo in due terzetti, e perciò aveva ragione G. Mazzoni quando, nelle sopra citate lezioni universitarie, affermava, circa l'asserzione che l'origine del sonetto sia popolare, che popolare è sì, in quanto nacque da due strambotti, ma il sonetto non fu finchè non si spostò la pausa nel 2.° di essi, ciò che par dimostrare piuttosto l'orecchio sottile di un artista, che l' inconscia elaborazione del popolo.

Così anche giudicò Arnaldo Foresti che fu tra gli ultimi a trattare la grossa questione, e tentò inoltre di muovere un passo avanti provandosi a dimostrare con brevi, ma chiare e acute osservazioni, che il nuovo metro nacque modellandosi sulla stanza di canzone (1). Senonchè, se noi siamo persuasi d'accettare come vero il supposto — nè mancano certe prove — che il sonetto, per raggiungere l'armonia organica che lo informa, abbia avuto a modello l'affine strofa di canzone, non però crediamo che questa abbia suggerito addirittura la prima unione de' due strambotti, la quale, già dicemmo, fu opera inconscia, quasi naturale — vogliamo dir accidentale? — d'un poeta popolareggiante. Ne risultò così un insieme poco organico, poco armonico, tale da non accontentare le fini orecchie dei poeti d'arte, che pur accolsero la nuova forma, perchè si prestava assai meglio d'una semplice e troppo breve ottava al giro d' immagini, quali escono assai più complesse dalle menti dei dotti che dall'animo del popolo. L' accolsero, ma ci lavorarono sopra, lo dirozzarono, lo perfezionarono con cambiamenti di punteggiatura, con mutamenti di rime: lo resero spigliato, prendendo a modello — accogliamo pure ora l' ipotesi del Foresti — la stanza di canzone.

Che se gli oppositori di tale teoria obbiettassero che a noi non giunse forma intermedia fra lo strambotto e

(1) Op. c., p. 15 e segg.

il sonetto, potremmo replicare che nemmeno è pervenuta forma intermedia fra la stanza di canzone e il sonetto stesso; e d'altra parte la forma intermedia dovette esistere per un tempo assai breve. Già con l'unione dei due strambotti abbiamo i quattordici versi di un sonetto a rime alterne, del quale non mancano esempi, come già s'è visto: nè troppo tempo doveva occorrere agli esperti artefici di versi per far cadere la pausa in modo che il breve componimento si spogliasse assai presto della primitiva durezza, per formare un tutto organico perfetto. Però neppur qui mancano affatto esempi di antichissimi sonetti in cui i sei versi delle due terzine risultino divisi in tre coppie, giusta l'indole del primitivo strambotto. Da questa prima forma il passaggio ad altre più perfezionate forse fu rapidissimo.

E in quale regione d'Italia avvenne la felice fusione dei due strambotti, che diede gloriosa vita al sonetto? Riferiamo le parole del Casini: « È un fatto ormai accertato e riconosciuto da tutti, che questa forma di poesia nacque verso la metà del sec. XIII in Toscana, o ad ogni modo nell'Italia centrale » (1). Di questa opinione fu pure il Biadene che portò come prova il fatto che « dei sonetti della così detta scuola poetica siciliana, che salgono quasi al migliaio, soltanto 27 sono di autori veramente siciliani » (2). A noi però sembra che meglio si apponesse al vero anche in ciò il Tommaseo, quando scriveva a G. Pitrè: « Potrebbesi indurre di qui (dal fatto che le rime dello strambotto sono alterne) che il sonetto è di Sicilia venuto; e certamente a quell'idioma riesce, se non isbaglio, più facile moltiplicare simili consonanze » (3). E dove, se non nella ridente isola in cui gli strambotti fiorivano e fioriscono tuttora freschi, vivi, abbondanti, poteva ad un poeta accadere d'unirne due per completamente espandere ne' versi il sentimento dal quale era l'animo suo agi-

(1) Op. c., p. 36.
(2) Op. c., p. 23.
(3) l. c.

tato? Qui si presentava come fatto naturale, spontaneo, già dicemmo accidentale; altrove sarebbe stato artificiale. Ma non l'artificio, sia pure di chiaro verseggiatore, avrebbe saputo darci quel miracolo di forma poetica, che è il sonetto italiano. L'osservazione poi del Biadene è priva di valore. « E che? — ribatte efficacemente il Foresti — la corte di Federico raccolse nel mezzogiorno i germi della nuova poesia italica, e poichè il turbine de' suoi destini li ebbe disseminati e dispersi per le varie regioni, è naturale che questi rigermogliassero e gloriosamente fiorissero nel terreno che trovarono più fertile e che in maggior copia e con maggiore avidità aveali ricevuti; onde il sonetto felicemente trapiantato con la poesia d'arte nella Toscana, ivi nella seconda fase (più propriamente toscana) della così detta scuola siciliana, contraddistinta dall' influsso guittoniano, prodigiosamente crebbe e rinverdì *Rifatto sì come piante novelle Rinovellate di novella fronda*. Ma i primi sonetti fanno incontestabilmente capo a Giacomo da Lentini, siciliano: e notisi che parecchi di questi si riferiscono probabilmente al primo gruppo delle sue rime, a quelle cioè più giovanili che cantano gli *Occhi ahi vaghi e bionde trezze* che gli facevano rimpiangere la lontananza dalla sua isola » (1). Nè con ciò affermiamo, badisi, che Giacomo da Lentini sia stato l' inventore del sonetto, come pur vorrebbe dimostrare G. A. Cesareo in un suo recente studio su *La poesia siciliana sotto gli Svevi* (2), e come volentieri inclinerebbe ad ammettere il Foresti; perchè dall'essere il Notaro, a cognizione nostra, il più antico autore di sonetti, all'esserne senz'altro l' inventore ci corre assai.

Concludiamo osservando che ad una origine siciliana del sonetto tendeva a credere il Carducci sin da molti anni indietro (3) e tende a credere da poco il Biadene stesso (4).

(1) Op. c., p. 19, n. 3.

(2) p. 303.

(3) *Studi letterari.* Livorno, Vigo, 1880, p 144.

(4) *Giornale Storico della Lett. Ital.*, XXVIII, 228.

c) **Il Madrigale**

Anche del madrigale si vorrebbe da taluno veder l'origine nello strambotto, sostenendo l'ipotesi che come lo strambotto lavorato artisticamente per la parola diede il *sonetto*, così per la musica desse il *madrigale*, e rigettando quella di A. Gaspary: « Il madrigale, come il sonetto, pare si sia svolto dalla strofa di canzone » (1), in causa della irregolarità del componimento. Per coloro poi che ammettono l'origine popolare del madrigale, ragione di maggior peso, per non accettare il supposto del critico tedesco, sarebbe questa: che accettando la derivazione del madrigale dalla strofa di canzone, si viene ad escludere l'origine sua popolare. Ma forse ne è tale l'origine, perchè su componimento popolare è modellato: però l'elaborazione fu opera di poeti culti. Cosicchè, seguendo il D'Ancona che assegnò il madrigale alla « poesia musicale e corale della cittadinanza più culta e del mondo elegante di quell' età » (2) si può ammettere che forse sia stato cortigiano, destinato alla musica studiata, nato per arte riflessa. Ma veramente e assolutamente popolare lo giudica il Carducci con recise parole: « Esso è plebleo, inevitabilmente plebeo » (3). E due ne sarebbero le prove: il nome stesso *madrigale* di cui la più naturale derivazione, già data da Antonio da Tempo e accettata quasi universalmente, sarebbe da *mandriale,* aggettivo di *mandria;* e la materia poetica che si conserva rusticale e villereccia più o meno sino allo spegnersi di questo componimento. Senonchè un tale carattere popolare non potrebbe essere, per certa guisa, di riflesso? non forse voluto da colti verseggiatori, o perchè amassero trattare argomenti diversi dai soliti della poesia d'arte, o perchè credessero d'ottenere in questo modo un componimento più adatto, più fa-

(1) *Storia della Lett. Ital.*, vol. II, parte I, p. 74.

(2) *La poesia popolare italiana*, p. 35.

(3) *Musica e poesia del secolo XIV.* Opere, vol. VIII, p. 328.

cile alla musica, di che sempre adornavano il madrigale, o perchè fossero spinti dal desiderio, che allora cominciava a sorgere, di accostare la classica lira alla modesta zampogna della poesia popolare? E da ciò potrebbe essere venuto al musicale componimento il nome di *madrigale,* pur essendo mero portato della poesia colta.

Comunque, è certo che anche per riguardi metrici male possiamo avvicinare il terzetto che troviamo in tutti gli otto principali schemi metrici del madrigale, al tetrastico a cui è informato lo strambotto e in generale ogni forma di poesia popolare: anzi la stessa struttura metrica del madrigale ci persuade a crederlo opera di persone colte e non di rozzo popolo. Non forse, si potrebbe obbiettare, la forma metrica che conosciamo è diversa da quella che originariamente poteva avere il madrigale, dove forse potremmo trovare maggiori attinenze con lo strambotto? Non possiamo nè affermare nè negare. Posto così il problema, non presenta facile soluzione, a meno che si neghi origine popolare al madrigale, come noi saremmo tentati di fare; solo lascia adito a congetture più o meno probabili, per le quali non però è concesso asserire che il madrigale sia derivato metricamente dallo strambotto.

CAPITOLO VI

Strambotto popolare e strambotto letterario.

Il primo indizio d'arte letteraria negli strambotti dobbiamo cercare in quelli che ascrivemmo alla terza specie, e che composti da poeti letterati, i quali vollero attingere dai canti popolari nuova freschezza a ristorare la poesia culta, vennero accettati alterati divulgati dal popolo, che ne dimenticò, com'è suo costume, l'autore. Perchè se è vera l'osservazione del Pitré, che la tradizione del popolo è stata molte volte generosa in regali di paternità (1), cioè attribuì a un poeta popolare quanto di più letterario le parve scoprire ne' propri canti, anche è vero, in eguale misura, che il popolo fece suoi e rivestì sempre più d'abiti popolari molti canti di poeti popolareggianti, quando gli parve trovare sè stesso in quelli, e dimenticò il nome degli autori.

Di tale genere di strambotti letterari popolareggianti noi crediamo possano essere quelli che ci restano in codici del secolo XV, quali troviamo nell'alta Italia e più specialmente nel Veneto. E per restringerci a questa regione, basterà tener presenti alcuni già pubblicati dagli studiosi :

I. *Codice Marciano* n. 346 cl. IX — pubblicato da Salomone Morpurgo nella *Biblioteca di Lett. pop. ital.* di Severino Ferrari. Vol. II, fasc. I e II, 1883.

II. *Codice Miscellaneo,* n. 43 della Biblioteca Comunale di Treviso, pubblicato da Vittorio Cian nel *Giornale storico della lett. ital.*, vol. IV, 1884.

III. *Codice Marciano* n. CDLXXXVI cl. IX, pubblicato

(1) *Studi di poesia pop.*, Palermo, 1872, p. 203.

da G. Mazzoni in *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti* in Padova. Nuova serie, vol. VII, disp. I, 1891.

Gli strambotti del primo codice sono 86 (1), 14 quelli del secondo, 8 quelli del terzo: tutti nella forma metrica dell'ottava classica. Chi li vorrà credere schiettamente popolari? Anzitutto una gran parte di essi non fiorirono nel Veneto, ma ivi giunsero dall'Italia inferiore e più direttamente dalla Toscana, perchè un buon numero coincide con quelli del codice perugino editi dal D'Ancona (2) e con altri di codici fiorentini editi dal Ferrari (3). E la trasmissione avvenne da popolo a popolo? Non crediamo: in ogni caso il popolo di Toscana avrebbe più probabilmente mandato a quello Veneto i suoi canti nella prediletta forma del quadernario a rime alterne con la ripresa di due o quattro versi a rime baciate. Ma neppure questi ha mandato, sì invece il primitivo tetrastico originario di Sicilia che trovammo diffuso per tutta Italia e mantenuto intatto nelle regioni settentrionali, anche nel Veneto. Ecco il solo patrimonio popolare: tutto il resto è roba di letterati o di semiletterati. L'ottava classica proviene, secondo la dimostrazione del Biadene, dallo strambotto: ma e questa, e altri metri che possono essere derivazione del breve componimento, sono popolari, come già abbiamo visto, per ciò solo che ebbero la loro origine da una forma popolare; però la elaborazione fu opera di letterati, e in Toscana e nel Veneto e altrove. Così il popolo apprese l'ottava dai letterati, non questi dal popolo: così gli strambotti nella forma d'ottava sono il frutto poetico dei rimatori colti che vollero imitare il popolo, ma pur scelsero una forma metrica più perfetta: l'ottava. E il popolo non si rifiutò di accogliere i più ripoliti canti.

Grande officina di sì fatti strambotti letterari popolareggianti deve essere stata la Toscana, di dove giunsero nel Ve-

(1) Fra mezzo trovasi una ballata e tre sonetti.

(2) Op. c., p. 441 e seguenti.

(3) *Biblioteca di lett. pop. ital.*, già citata.

neto, ma la trascrizione, noi crederemmo — ed è ipotesi cui mancano prove contrarie — fu opera di letterati a letterati, indipendentemente dal popolo: possiamo fissarla ai primi anni del 1400. Qualche prova indiretta non manca. Leonardo Giustiniani, dotto umanista, ma pur anche scrittore popolare di canzonette e strambotti (n. a Venezia nel 1388) era in relazione con i letterati di Toscana; e quando negli ultimi anni di sua vita vuole abbandonare le liriche profane e volgersi a cantare di Dio e delle cose divine, scrive ad Ambrogio Traversari, perchè gli procuri certi codici di rime sacre toscane (1). È lecito supporre che il veneto patrizio, quando negli anni antecedenti s'era occupato di poesia popolare, avesse fatto simile ricerca per i canti del popolo. Abbiamo di lui a stampa i 27 strambotti ripubblicati dal D'Ancona nel 1878 (2) e i 24 editi da noi nel 1896 (3), i quali — contro l'opinione di alcuni studiosi — seguitiamo a credere del Giustiniani, quantunque la maggior parte di essi si trovino tra le posteriori raccolte di versi di Serafino dell'Aquila (4). Li compose nell'ottava rima, non già forse ad imitazione dei canti che udiva sulla bocca del suo popolo, ma di quelli de' letterati popolareggianti di Toscana di cui potè venire a conoscenza; come poi si divulgarono tra il popolo, esso li fece suoi dimenticando il nome dell'autore.

Sugli strambotti, che insieme a parecchie ballate il Cian trasse dal codice già citato, così egli stesso osserva nello studio premessovi: « Possiamo credere che essi altro non siano in gran parte se non il rimaneggiamento fatto per opera d'un Veneto, d'una materia originaria toscana » (5). Il *Veneto* è molto

---

(1) Ciò risulta da una lettera che il Traversari stesso scrive a Leonardo da Firenze: « Iam bibliothecas omnes et bibliopolas requisivi ». V. in proposito i nostri *Appunti su L. Giustiniani*, p. 11.

(2) In *Giornale di Filol. Rom.*, II, 179.

(3) Op. c., p. 33.

(4) Vedi l'*Appendice* sulla fine di questo Studio.

(5) Op. c., p. 26.

probabile non fosse altri che L. Giustiniani, del quale ci giunsero alcune sicure notizie; preziose per noi che possiamo così sorprendere — almeno per la Venezia — il momento in cui l'arte culta si accosta alla popolare. E l'opera sua, anzichè *rimaneggiamento*, chiameremo meglio *imitazione* della materia poetica toscana, chè il Giustiniani buono ingegno aveva e vario da metter non poco del suo nella poesia che componeva a imitazione della toscana.

La poesia popolare del Giustiniani è documento importantissimo: in essa riscontriamo il fatto d'un poeta che per primo deliberatamente prende la materia dal popolo e la eleva a dignità d'arte. Se de' suoi strambotti una parte, e forse la maggiore, divenne proprietà del popolo e appartiene quindi, secondo la divisione da noi fissata, alla 3.ª specie, alcuni però rimasero all'autore stesso ed escono perciò dal campo della poesia popolare e costituiscono il primo documento degli strambotti d'arte. Sta il Giustiniani ne' primi anni del 1400 sulla linea di confine che separa i due campi della nostra poesia; e se una mano porge ai cantori popolari, stende l'altra ai poeti d'arte, a Lorenzo il Magnifico, al Pulci, al Poliziano, che con maggiore ingegno fecero nella Toscana quanto aveva fatto sulle lagune Lionardo cinquanta anni prima: e poi via via al Cariteo, a Serafino d'Aquila, a Panfilo Sasso, a Bernardo Accolti, al Calmeta e a cento altri che l'esile canto delle campagne portarono nella viziata aria delle corti: dove avvizzì, intisichì e si spense rapidamente.

Però, come si vedrà, interamente estranea rimase al popolo tutta l'abbondante fioritura dello strambotto letterario, di cui a proposito ci occuperemo nella seconda parte di questi studi.

APPENDICE

I ventiquattro strambotti, de' quali facciamo cenno a pag. 57, furono da noi trascritti dalla stampa di G. B. Sessa, uscita in Venezia il 14 aprile del 1500, dove sono uniti alle Canzonette del Giustiniani stesso sotto la intitolazione: *Queste sono le Canzonette et | stramboti d'amore compo | ste per el Magnifico mi | ser Leonardo Justi | niano di Venezia*, e si riscontrano identici, se togli un maggior numero d'errori di stampa, nelle posteriori edizioni di Marchion Sessa (1506) e di Zorzi de' Rusconi (1518). Venti di essi però si trovano sparsi tra le posteriori copiose raccolte di strambotti che vanno sotto il nome di Serafino dell'Aquila. Appartengono dunque a quest'ultimo o al poeta veneziano?

B. Wiese, che primo se n'accorse (1), non solo non dubita che all'Aquilano si debbano attribuire, ma anche ammette come possibile che pur gli altri appartengano al famigerato rimatore. Giovanni Zannoni, che ebbe a far recensione del nostro lavoro già citato (2), si esprime, a tal proposito, così: « Certo che dei 24 strambotti, che egli chiama *inediti* e attribuisce al Giustiniani, 20 sono editi fra le rime di Serafino Aquilano e con attribuzione più o meno sicura ». Per l'uno e per l'altro, dunque, non ha valore alcuno il fatto che questi strambotti si trovino — unitamente alle *Canzonette*, per le quali non v'è dubbio di autenticità — in *tre* edizioni *vene-*

(1) V. *Zeitschrift für romanische philologie*. Anno 1894, p. 567.
(2) *Vita italiana*. Anno III, fasc. III del 16 gennaio 1897.

ziane attribuiti al Giustiniani; mentre vale soltanto l'altro fatto che di essi la maggior parte è stampata nelle raccolte di strambotti dell'Aquilano.

È giusto? A noi non pare. Mario Menghini che pubblicò nel maggio del 1896 il primo volume delle *Rime* di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila (1), dopo uno studio di cinque anni sul poeta preso a illustrare, dimostra come vivente l'Aquilano non comparisse nessuna edizione un po' ampia delle sue rime; quelle che con diligenti ricerche potè conoscere sono sei, e consistono in umili opuscoletti di due o quattro carte offerti al popolo sui muricciolі, ne' quali tutte le rime di certa attribuzione si riducono ad un sonetto, otto strambotti, un capitolo, una barzelletta. Negli otto strambotti non v'è traccia di quelli giustiniani. La prima ampia edizione fu curata dal Flavio, dopo la morte del poeta, e comparve nel 1502. Ora i ventiquattro strambotti, che noi abbiamo pubblicato, si trovano, come dicemmo, sotto il nome del Giustiniani, insieme con le *Canzonette*, nella edizione del 14 aprile 1500, uscita dunque vivente l'Aquilano, che morì nel successivo agosto. Qui chiediamo: appare probabile, sapendo della grande fama di cui allora godeva Serafino, che si stampassero, lui vivente, ventiquattro suoi strambotti, sotto il nome di Leonardo Giustiniani morto 54 anni prima, e del quale una certa fama rimaneva in merito delle Canzonette, non già degli Strambotti, de' quali pareva allora avesse quasi acquistato il monopolio l'Aquilano? Sappiamo invece con certezza che, secondo legge naturale, accadde proprio il contrario: sappiamo che con le rime dell'Aquilano vagarono nei manoscritti, e poscia nelle stampe, mescolate quelle di altri a lui erroneamente attribuite. Bene a proposito stanno qui le parole del Menghini: «... nè è a dimenticare che il Calmeta, biografo contemporaneo e a bastanza esatto del nostro, scriveva che *se strammotto novo si*

(1) Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua. È il vol. 74 della *Collezione di opere inedite e rare di scrittori italiani dal XIII al XVI secolo.*

sentiva (ancor che d'altro autore fusse stato composto) a Serafino si attribuiva; quindi i manoscritti sono di poca o niuna autorità per le attribuzioni, e un tale difetto hanno pure le stampe che si susseguono alla seconda besickiana del 1503 ». E in *nota:* « Basterà citare un esempio: il codice Vaticano 5151, esuberante raccolta di rime del secolo XV, attribuisce all'Aquilano poco meno d'un migliaio di strambotti, alcuni de' quali non sono altro che ottave della *Nencia di Barberino,* del Magnifico; molte egloghe con la rubrica *Saraphini Aquilani* sono invece del Sannazaro, nell'*Arcadia,* libro che andava tra le mani di tutti i poeti durante il secolo XVI. Eppure il codice fu scritto da un poeta, Giovanni Bruni da Rimini, che delle rime dell'Aquilano era conoscitore e imitatore! » (1).

Non è dubbio che il Flavio si accinse ad impresa non facile quando, dopo la morte di Serafino, volle radunarne e pubblicarne le numerose poesie « disperse — sono parole dello stesso Flavio — per tucta Italia, et in tante minute particule divise e dissipate, che a pena si conoscevano per sue ». L'edizione uscita pe' tipi del tedesco Besicken, dimorante in Roma da un ventennio, porta 206 strambotti: ma quante *particule* possono esser state falsamente attribuite al poeta! Notiamo anche questo: in una posteriore edizione del 1504, uscita a Milano per cura di *Nicolò de Aristotele, citadin ferrarese, dicto el Zoppino,* ai soliti 213 strambotti (i 206 della prima edizione, più 6 de' quali s'accrebbe l'edizione del 1503) vi sono le « cose aggiunte », cioè altri 171 strambotti, per quella smania ch'era negli stampatori di offrire quanta più roba potessero del *divino* poeta. Avverte lo stesso Zoppino che « vedendo stampate et stato agiunte in le opere del facondissimo Seraphino capitoli, sonetti e strammotti » e « cognoscendo quelle non perfecte » gli è « parso correctamente

(1) Op. c., p. VI, VII. V. anche gli *Strambotti* di L. Pulci, raccolti da A. Zenatti nella *Opera nuova,* Firenze, 1894.

restamparle, et sopragiungere cose verre ». Poco male se le *cose verre* sono in gran parte, sappiamo con sicurezza, opera di altri poeti di quel tempo ! E che? la speculazione libraria è un esclusivo privilegio del secolo nostro? Andiamo innanzi é troveremo che in una edizione anche più tarda (1) le cose aggiunte si trovano fuse insieme con le altre. Più innanzi ancora, ed ecco la stampa del Giusti che assegna all'Aquilano versi del Filosseno, Timoteo, Tebaldeo, ecc. ecc.: ma intanto gli strambotti raggiungono il bel numero di 551, a tutta maggior soddisfazione degli ammiratori di Serafino.

Due cose risultano chiarissime da ciò: l'incertezza, pur negli anni prossimi al poeta, sull'autenticità delle sue rime, e il bisogno di attribuirgli quanti più sonetti, quante più ecloghe, quanti più strambotti fosse possibile. Conveniamo che, per lo meno nell'incertezza, trovossi — per confession sua — anche il primo raccoglitore Francesco Flavio. Il quale però, nella stampa da lui curata, accolse solo 12 dei 24 strambotti del Giustiniani: altri otto troviamo nelle posteriori edizioni, che già sappiamo con quali criteri venissero condotte! E a ogni modo chiediamo: i quattro strambotti che non si trovano assolutamente in nessuna delle stampe di Serafino, a chi dunque li daranno coloro che sostengono essere di Serafino gli altri venti ?

Sì che, dopo aver così logicamente ragionato, appare più probabile che a Venezia, vivente l'Aquilano, si stampassero con le *Canzonette* del Giustiniani (certe cose è bene ripeterle) ventiquattro strambotti del primo attribuendoli, nella intitolazione generale del libro, al secondo, quando di Serafino nulla o quasi era a stampa ; o che invece il raccoglitore de' versi del poeta d'Aquila sia per errore, sia scientemente, attribuisse al suo preferito poche stanze del veneziano, già morto da 50 anni? Per noi, e speriamo non per noi soli, non c'è dubbio, ma affermiamo che fu buona ventura se potemmo veder

(1) Del Soncino, 1505.

stampati in tre edizioni i 24 strambotti sotto il nome del loro vero autore, il quale — per questa volta almeno — non rimase sopraffatto dalla esagerata fama dell'Aquilano.

Qui alcuno potrebbe chiedere: perchè il fatto della falsa attribuzione è avvenuto soltanto per questi 24 strambotti del Giustiniani, e non per i 27 che dello stesso poeta pubblicò il D'Ancona nel 1878? (1) Per motivo semplicissimo, crediamo, e naturalissimo. I 27 ricordati furono e nella prima stampa senza anno e senza note tipografiche (ma degli ultimi anni del secolo XV o dei primi del secolo XVI) e nelle altre seguite tutte alla grande distanza di più di un secolo (2), stampati isolatamente in opuscoli di poche pagine, che non devono essersi diffusi fuori del Veneto, nè troppo nel Veneto stesso, se appunto occorsero cento e cinquanta anni, perchè venissero ristampati: sfuggirono dunque ai raccoglitori, editori, ammiratori delle rime di Serafino. Per contrario i 24 strambotti, de' quali è questione, stampati insieme con le *Canzonette* diffusissime, conosciutissime tanto da dar origine alle così dette *Giustiniane*, si sparsero e furono conosciuti per merito di quelle: non solo conosciuti, ma tolti al loro autore.

Altra prova, possiamo dire esauriente, abbiamo dal confronto di qualche strambotto della edizione del Giustiniani (Sessa, 1500) con i corrispondenti inclusi tra le rime dell'Aquilano in una o in altra delle edizioni che ci restano. Di queste abbiamo sott'occhio la stampa fatta pubblicare dal Flavio stesso in Venezia pe' tipi di Manfrino Bon da Monferrato, contemporaneamente quasi all'altra edita il 29 novembre 1502 in Roma da Giovanni da Besicken (3), dove si nota una posposizione nell'ordine de' componimenti, non però in questi aumento o diminuzione.

(1) In *Giornale di Filol. Rom.*, II, 179.

(2) V. *Edizioni a stampa degli Strambotti di L. Giustiniani* a pag. 48 dei nostri citati *Appunti*.

(3) V. Menghini, Op. c.

Voglio morir si morte mi vol tore
Poi chel mio desio non po haver loco;
Meglio è morir che sempre con dolore
E si strugendo come cera al foco:
Chi mi po sovenir non mi soccore
Anzi si piglia mio martir in gioco:
Però la morte per socorso chiegio
Poi che mi vedo andar di mal in pegio.

(Ediz. Giustiniani)

Voglio morir s*e* morte mi vol tor*r*e
Da poi chel mio desio non p*u*o haner loco.
Meglio è la stanca carne in terra porre
Che gir strugendo come cera al foco.
Chi mi p*u*o *sub*venir non mi soccor*r*e
Anz*e* s*e* piglia *el* mio martir*e* *a* gioc*c*o.
Per*ho* la morte per soc*c*orso che*g*gio
Poi che mi vedo andar di mal*e* in peg*g*io.

(Ediz. Seraf. d'Aquila)

Ancora:

Che val beltà, che val esser formosa
Si tu per non usar la tien submersa.
Una excelsa virtù che iace ascosa
Se po ben dir che le smarita e persa.
Via che tra spin non sta sempre la rosa
Chogni tempo con tempo si riserva.
Lopinion sie bianche negre rosse
Beato alfin chi al tempo si cognosce.

(Ediz. Giustiniani)

Che val beltà, che val*e* esser formosa
S*e* tu per non *l*usar la tien *som*mersa:
Una excelsa virtù che *g*iace ascosa
Se p*u*o ben dir che *gli*e smar*r*ita *o* persa.
Sai che tra spin non sta sempre la rosa
Ogni cosa col tempo si ri*versa*.
Lop*p*inion *son* bianche ne*re et* ross*c*e
Beato al fin chi *ha* tempo s*e* cognosce.

(Ediz. Seraf. d'Aquila)

Chi non vede come l'edizione veneziana serbi tutti i caratteri d'una redazione e più antica e più veneta? dalla quale la seconda è derivata per via di ripolimenti che la resero più letteraria, più corretta, più italiana; non già da quest'ultima la veneziana.

E questa sia anche risposta all'anonimo recensore della *Nuova Antologia* (1), che non seppe se non ripetere quanto già lo Zannoni aveva scritto tre mesi prima. Qualche cosa aggiungendo: l'animosità con cui ha voluto togliere qualsiasi merito al nostro modestissimo lavoro, per abbattere il quale non però forse occorreva l'uso di mezzi poco onesti. Un esempio? Per convincere non solo altrui della ignoranza nostra, ma per far credere che l'edizione veneziana del Giustiniani non ha nessun valore rispetto alle altre che contengono le poesie di Serafino — alle quali dunque unicamente dovremmo badare — chiama il Sessa, che stampò le canzonette e gli strambotti del poeta veneziano nel 1500, mentre la prima edizione delle rime dell'Aquilano è, ognuno sa, del 1502, chiama il Sessa *tardo* tipografo, con queste parole: « Se l'Ortolani avesse avuta conoscenza di tali edizioni, quanti errori del *tardo* tipografo, il Sessa di Venezia, sarebbe stato facile evitare nella sua pubblicazione! » E già prima aveva parimente chiamato l'edizione del Sessa una *tarda ristampa;* s'intende senza mai scrivere, in tutta la recensione, quel benedetto anno 1500! *Risum teneatis....?* Nè basta; riporta più sotto questo strambotto (lo riportiamo anche noi, oltre i due riferiti, perchè ci giova) nelle due redazioni del Sessa prima, delle rime di Serafino dopo:

Fugendo l'hore i giorni i mesi e gliani
Ogni mondan piacer se perde al tutto;
Se sguardi el tempo e soi falaci inganni
Ogni bel fior alfin doventa brutto;

(1) 15 Aprile del 1897.

So poi te pentirai con gravosi affanni
Che passi tua beltà senza alcuno fruto;
Però vedendo il ben quanto ti dura,
Dispensa il tempo ben con più misura.
(Ediz. GIUSTINIANI)

Fugono l'ore, i giorni, i mesi e gli anni,
Ogni mundan piacer se perde al tutto;
Se *guardi* al tempo e soi *fallaci* inganni
Ogni bel *fiore* alfin *diventa* brutto;
So poi te sentirai con *gravi* affanni
Che passi tua beltà senza *alcun frutto;*
Però vedendo *el* ben *che poco* dura
Dispensa *el* tempo *bon* con più misura.
(Ediz. SERAFINO DELL'AQUILA)

E quest'ultima l'anonimo recensore chiama « molto miglior lezione, della quale i lettori facilmente si accorgeranno dalle parole che noi scriviamo in corsivo » (1). I lettori, è sperabile, si accorgeranno come ciò che proprio può servire a dimostrare l'anteriorità degli strambotti, da noi pubblicati come del Giustiniani, su quelli che si trovano tra le rime di Serafino, cioè i venetismi, le improprietà, vogliamo dire anche le sgrammaticature, colpa certo dei trascrittori popolari e ignoranti; ciò che a noi dà sicurezza per crederli scritti cinquanta anni prima che vedessero la luce, da un poeta di Venezia che poco badava ai lenocini della lingua, ma i versi componeva specialmente per il popolo e adornava di musica; ciò appunto serve al maligno critico per gridarci: « Ecco la vera lezione! Oh quale vantaggio per l'autore degli *Ap-*

(1) Notiamo anche l'osservazione: « . . . d'altra parte basta leggere gli strambotti pubblicati dall'Ortolani e quelli dati alla luce dal D'Ancona e dal Morpurgo, per comprendere l'enorme diversità d'intonazione che hanno; i primi sono di maniera, pieni d'artifizio ecc. ». Delle orecchie del nostro anonimo abbiamo la massima stima: però è strano che della *enorme diversità* non si accorgessero nè il *Giornale Storico*, nè la *Rassegna Bibliografica*, nè la *Rassegna Critica*.

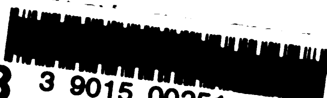
punti se l'avesse conosciuta! »: se avessimo cioè conosciuto un rifacimento posteriore di raccoglitori ed editori che volevano presentati ai lettori cortigiani e al pubblico viziato i versi ripoliti con lucido secentistico!

Ma forse l'anonimo recensore ha errato non sapendo d'errare? Se così, ben curioso spettacolo è quello di critici che volendo correggere gli altri, sbagliano per conto proprio. Oh gli anonimi recensori di certi organi magni! (1).

Ottobre, 1898.

(1) Gli sciocchi trovan sempre chi leggermente li ascolta! Così la *Rassegna Critica* di Napoli, quasi pentita d'alcune sue lodi ai nostri *Appunti*, stampò, dopo aver letto la recensione della *Nuova Antologia*, una spropositata palinodia di cui lasciamo, a chi la scrisse, tutta la gloria.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07015 6842


B 3 9015 00251 295 5
University of Michigan – BUHR





